ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

1
1959

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ACADEMIA REPUBLICII POPULARE ROMÎNE
INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ANUL VI
1
1959

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII POPULARE ROMÎNE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

COMITETUL DE REDACȚIE

ACADEMICIAN G. OPRESCU — redactor responsabil; MIRCEA POPESCU — redactor responsabil adjunct; ACADEMICIAN M. JORA; ACADEMICIAN TUDOR VIANU; I. JALEA, mebru corespondent al Academiei R.P.R.; M. BERZA; S. ALTERESCU; ANDREI TUDOR; AMELIA PAVEL — secretar științific de redacție.

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

T.I.A. II.501

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SUMAR

15 ANI DE LA ELIBERAREA ROMÎNIEI DE SUB JUGUL FASCIST

Pag.

G. OPRESCU, Artele plastice, muzica şi teatrul în perioada dintre 1944 şi 1959 11

ARTĂ POPULARĂ

FLOREA BOBU FLORESCU, Geneza costumului popular romînesc 19

ARTĂ MEDIEVALĂ

CORINA NICOLESCU, Începuturile artei feudale din ţara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice 47

SORIN ULEA, Portretul funerar al lui Ion — un fiu necunoscut al lui Petru Rareş — şi datarea ansamblului de pictură de la Probota 61

ARTĂ MODERNĂ ŞI CONTEMPORANĂ

RADU BOGDAN, Reflectarea actualităţii în pictura romînească contemporană 73

ION FRUNZETTI, Pictorii şi Unirea ţărilor romîne 81

AMELIA PAVEL, Trăsături ale picturii de gen romîneşti (a doua jumătate a secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea) 97

TEATRU

SIMION ALTERESCU, Concepţia materialistă în noua dramă istorică 123

ANCA COSTA-FORU, Scenografia originală în ultimii cincisprezece ani .. 137

MIHAI FLOREA, Date despre începuturile teatrului romînesc cult în Moldova 149

OLGA FLEGONT, Cîteva mărturii despre spectacolele străvechi din ţinuturile carpato-dunărene 167

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

ANDREI TUDOR, Aspecte noi în creaţia simfonică romînească contemporană 187

PROBLEME ALE TEORIEI DE ARTĂ

MARCEL BREAZU, Formalismul în estetica burgheză contemporană 203

NOTE ŞI DOCUMENTE

Date noi şi precizări privitoare la biografia lui Luchian * * * 225
Societatea « Cercul artistic » şi rolul ei în mişcarea artistică de la finele secolului trecut *(Petre Oprea)* 238
Care este cea mai veche clădire de teatru din Romînia? *(Simion Alterescu)* 242
Un ziar rusesc de la 1844 despre teatrul romînesc din Principate *(Mihai Florea)* 245
Un carnet de schiţe al lui Richard Strauss *(Andrei Tudor)* 246
Un cvartet inedit de Constantin Dimitrescu *(Fernanda Foni)* 248
Două scrisori inedite ale lui D. G. Kiriac *(Elena Zottoviceanu)* 254

Recenzii 257

Buletin bibliografic 263

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

СОДЕРЖАНИЕ

15 ЛЕТ СО ДНЯ ОСВОБОЖДЕНИЯ РУМЫНИИ ОТ ФАШИСТСКОГО ИГА

Стр.

Г. ОПРЕСКУ, Изобразительное искусство, музыка и театр в период 1944—1959 годов 11

НАРОДНОЕ ИСКУССТВО

ФЛОРЯ БОБУ ФЛОРЕСКУ, Происхождение румынского народного костюма 19

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ИСКУССТВО

КОРИНА НИКОЛЕСКУ, Зачатки румынского феодального искусства в свете последних археологических открытий ... 47

СОРИН УЛЯ, Памятный посмертный портрет Иоанна — неизвестного до настоящего времени сына Петра Рареша — и датировка росписи Проботского монастыря 61

НОВОЕ И СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

РАДУ БОГДАН, Отображение действительности в современной румынской живописи 73

ИОН ФРУНЗЕТТИ, Художники и Объединение Румынских княжеств 81

АМЕЛИЯ ПАВЕЛ, Характерные черты румынской жанровой живописи (вторая половина XIX и начало XX веков) 97

ТЕАТР

СИМИОН АЛТЕРЕСКУ, Материалистическая концепция в новой румынской исторической драме 123

АНКА КОСТА-ФОРУ, Самобытное декоративное искусство за последние пятнадцать лет 137

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Стр.

МИХАЙ ФЛОРЯ, Данные о происхождении румынского культурного театра в Молдавии 149

ОЛЬГА ФЛЕГОНТ, Материалы, свидетельствующие о древних зрелищах в карпато-дунайских областях 167

МУЗЫКА

АНДРЕЙ ТУДОР, Аспекты современного румынского симфонического творчества 187

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

МАРЧЕЛ БРЯЗУ, Формализм в современной буржуазной эстетике 203

ЗАМЕТКИ И ДОКУМЕНТЫ

Новые данные и уточнения к биографии Лукиана * * * 225
Общество « Художественный кружок » и его роль в художественном движении конца прошлого столетия *(Петре Опря)* 238
Какой самый старый театр в Румынии? *(Симион Алтереску)* 242
Отзывы русской газеты 1844 года о театре Румынских княжеств *(Михай Флоря)* .. 245
Записная книжка с набросками Ричарда Страуса *(Андрей Тудор)* 246
Неопубликованный квартет Константина Димитреску *(Фернанда Фони)* 248
Два неопубликованных письма Д. В. Кириака *(Елена Зоттовичану)* 254

Рецензии 257

Библиографический бюллетень 263

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOMMAIRE

LE QUINZIÈME ANNIVERSAIRE DE LA LIBÉRATION DE LA ROUMANIE DU JOUG FASCISTE

Page

G. OPRESCU, Les arts plastiques, la musique et le théâtre, de 1944 à 1959 11

ART POPULAIRE

FLOREA BOBU FLORESCU, Genèse du costume populaire roumain..... 19

ART MÉDIÉVAL

CORINA NICOLESCU, Les commencements de l'art féodal roumain à la lumière des dernières découvertes archéologiques 49

SORIN ULEA, Le portrait funéraire du prince Jean, fils inconnu de Pierre Rareş, et la date de l'ensemble pictural de Probota 61

ART MODERNE ET ART CONTEMPORAIN

RADU BOGDAN, La peinture roumaine contemporaine, miroir de l'actualité 73

ION FRUNZETTI, Les peintres et l'Union des Principautés Roumaines 81

AMELIA PAVEL, Caractères de la peinture roumaine de genre (seconde moitié du XIX[e] siècle – début du XX[e]) 97

THÉÂTRE

SIMION ALTERESCU, La conception matérialiste dans la nouvelle dramaturgie historique roumaine 123

ANCA COSTA-FORU, La scénographie roumaine des quinze dernières années 137

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Page

MIHAI FLOREA, Données sur les débuts du théâtre roumain professionnel en Moldavie 149

OLGA FLEGONT, Quelques témoignages sur les spectacles anciens, dans les contrées carpato-danubiennes 167

MUSIQUE

ANDREI TUDOR, Caractères nouveaux de la création symphonique roumaine contemporaine 187

QUESTIONS DE LA THÉORIE DE L'ART

MARCEL BREAZU, Le formalisme de l'esthétique bourgeoise contemporaine 203

NOTES ET DOCUMENTS

Données nouvelles et précisions apportées à la biographie de Luchian * * * 225
La société « Cercul artistic » (Le cercle artistique) et son rôle dans le mouvement artistique de la fin du siècle dernier *(Petre Oprea)* 238
Quel est le plus ancien théâtre de Roumanie? *(Simion Alterescu)* 242
Un journal russe de 1844 sur le théâtre roumain de l'époque *(Mihai Florea)* 245
Un carnet d'esquisses de Richard Strauss *(Andrei Tudor)* 246
Un quatuor inédit par Constantin Dimitrescu *(Fernanda Foni)* 248
Deux lettres inédites de D. G. Kiriac *(Elena Zottoviceanu)* 254

Comtes rendus 257

Bulletin bibliografique 263

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTELE PLASTICE, MUZICA ŞI TEATRUL ÎN PERIOADA DINTRE 1944 şi 1959

de ACAD. G. OPRESCU

Cu adevărat uimitoare sînt transformările care s-au săvîrșit în țara noastră de la 23 August 1944 pînă astăzi! Sînt schimbări și realizări și în viața politică și socială și în mentalitatea oamenilor, care cu douăzeci de ani în urmă ar fi părut de domeniul închipuirii.

Din mulțimea atîtor fapte glorioase, a atîtor reușite mărețe, a atîtor noi creații și a atîtor dărîmări a tot ce stînjenise dezvoltarea armonioasă a poporului nostru, mă voi opri la ceea ce s-a obținut în domeniul artelor plastice, al teatrului și al muzicii, cele adică intrînd în sfera de cercetare și de activitate a Institutului nostru de istoria artei.

Să începem cu artistul însuși, a cărui activitate este menită să joace un rol de frunte în viața noastră de azi. Schimbările esențiale față de trecut s-au realizat în chiar conștiința artistului. El știe azi pentru cine creează și cum trebuie să fie creația sa, pentru a fi cu adevărat eficientă, pentru a-și găsi drumul spre milioanele de oameni ai muncii care o așteaptă. El este profund convins că, pentru a fi înțeleasă și iubită, o operă trebuie să se inspire din viață, să urmărească, oglindindu-l, drumul spre progres parcurs de societate și, sub îndrumarea continuă a Partidului, să contribuie la realizarea unei orînduiri sociale care să asigure fericirea și buna stare a tuturor. Ieșit din mijlocul poporului și trăind alături de popor, artistul îi cunoaște azi aspirațiile, e capabil să le exprime și să se facă înțeles, așa încît opera lui să devină o contribuție însemnată la cunoașterea realității noastre. Acest adevăr a fost înțeles de artiștii din toate generațiile, care s-au convins de superioritatea metodei realismului socialist, singura capabilă să asigure maxima înflorire a unei arte puse în slujba vieții și a adevărului. Educării artiștilor tineri le-a venit în ajutor școala, căci pretutindeni, după 1944, s-au înființat instituții, care pregătesc profesional și ideologic pe cei dotați, cînd sînt de o vîrstă fragedă în școlile medii de artă, mai tîrziu în institutele de arte plastice, fundate în centrele mari ale țării.

Un rol salutar au avut și muzeele, unele nou create, bine înzestrate și prevăzute cu personalul științific necesar pentru prezentarea operelor,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

explicarea și conservarea lor în bună stare, altele îmbunătățite fundamental față de situația din trecut, și devenite instituții viabile și necesare culturii artistice a poporului. Rezultatele astfel obținute în ce privește culturalizarea maselor sînt cu adevărat impresionante.

În același timp au fost create condiții favorabile pentru discuții pe o scară largă, în vederea clarificării problemelor teoretice ale artei.

Esențială a fost în această acțiune îndrumarea permanentă a artei de către Partid. Combătînd cu fermitate tendințele individualiste și anarhice, cosmopolitismul și influențele ideologiei străine, schematismul și superficialitatea, Partidul a arătat artiștilor calea spre o artă pătrunsă de spiritul viu al contemporaneității, eficientă și militantă. Asimilarea de către creatorii de artă a principiului leninist al spiritului de partid însemna cîștigarea unei orientări rodnice atît în viață cît și în procesul de reflectare artistică a acesteia. La aceasta se adăugau o serie de condiții noi, necunoscute în trecut, create muncii artistice și menite să-i favorizeze dezvoltarea multilaterală. Artiștilor le-au fost puse la dispoziție ateliere spațioase și mijloace materiale pentru a călători și a se documenta în vederea unor opere viitoare, au fost organizate concursuri și s-au achiziționat operele remarcabile, care îmbogățesc în prezent colecțiile publice și reprezintă cu cinste arta noastră peste hotare. Compoziții reprezentînd evenimente importante din viața trecutului nostru și din perioada de luptă a poporului pentru a-și cîștiga libertatea, ori acțiuni semnificative inspirate de contemporaneitate, portrete ale oamenilor iubiți de popor au fost executate într-un mare număr în acest interval. Este de remarcat de asemenea că genuri importante ale artei, în trecut neglijate sau complet date uitării, au renăscut. Așa sînt compoziția istorică cu multe personaje, peisajul industrial, arta de gen, inspirată nu de evenimente banale, lipsite de o semnificație generală, ci avînd raport cu viața zilnică, bogată în evenimente, a oamenilor muncii.

În vederea răspîndirii în publicul larg a cunoștințelor legate de istoria artei noastre vechi, clasice, și a rezultatelor obținute de artiștii contemporani, precum și pentru a pune la îndemîna celor interesați opere bine gîndite și serios scrise, privind epocile mari și pe marii artiști ai artei universale, s-au publicat monografii și studii. Numărul volumelor de acest fel apărut în perioada dintre 1944 și 1959 întrece cu mult tot ceea ce se publicase în tot decursul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Majoritatea lucrărilor de artă au apărut la Editura Academiei Republicii Populare Romîne și Editura de stat pentru literatură și artă.

Acestea sînt cîteva din efectele salutare ale măsurilor luate de Republica noastră, în vederea promovării artelor plastice, după 1944, și asigurării unui trai, demn de rolul lor, artiștilor plastici. Cei care au cunoscut condițiile penibile, adesea înjositoare, în care se desfășura viața artistică în trecut, știu să prețuiască în întreaga lor valoare și semnificație transformările minunate efectuate în acești cinsprezece ani în viața și în munca de creație a artiștilor.

★

Progrese asemănătoare se observă și în ceea ce privește muzica, atît în domeniul istoriografiei muzicale, cît și, în primul rînd, în viața și creația muzicală. În perspectiva a 15 ani, efectele revoluției culturale se remarcă în transformarea fundamentală, în dezvoltarea extensivă a vieții muzicale, care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu se mai limitează la două-trei centre, cum era cu ani în urmă, ci îmbrățișează întreaga țară. Asemenea oricărui bun de cultură, muzica a fost pusă la dispoziția maselor prin mijlocirea unei largi rețele de instituții. Numărul orchestrelor simfonice, al teatrelor muzicale, al ansamblurilor corale și — pe linia învățămîntului — a școlilor de muzică a crescut într-o proporție nesperată nici în cele mai optimiste proiecte. Acțiunea de propagare a muzicii, desfășurată în aceste instituții, este completată prin activitatea sutelor de coruri muncitorești și țărănești, și, în general, prin mișcarea artistică de amatori, care are un rol precumpănitor în educarea muzicală a maselor. În strînsă legătură cu practica vieții concertistice, creația noastră muzicală a înregistrat progrese îmbucurătoare, atît prin noile lucrări ale compozitorilor mai vîrstnici, cît și prin acelea ale tinerilor care s-au afirmat în anii aceștia. Folclorul nostru atît de bogat oferă un vast teren de explorare compozitorilor, care sînt feriți, astfel, de experiențele sterile ale muzicii decadente, îndepărtată de viață, lipsită de contact cu umanitatea. Astfel, creația contemporană românească se dezvoltă pe solul viguros și rodnic al creației populare, se inspiră din viața de azi, în care pulsează avîntul creator al oamenilor muncii. Alimentată din aceste surse generoase, muzica românească de azi se distinge prin caracterul popular al tematicii, prin trăsăturile realiste ale materialului melodic, care îi conferă accesibilitatea. Aceste tendințe se observă și în dezvoltarea muzicii programatice, a muzicii vocal-simfonice, a cîntecului de masă, care, prin alianța lor cu textul literar, sînt mai directe, mai explicite, mai apte de a fi înțelese de masele de ascultători.

Progrese apreciabile s-au făcut și în domeniul istoriografiei muzicale și, în general, în muzicologie. Însăși înființarea, în 1951, a secției de muzică a Institutului nostru, este o mărturie a atenției ce s-a acordat și acestui sector de activitate a muzicii. Lucrările apărute în ultimii ani, studiile publicate în revista noastră, în aceea a Institutului de folclor, în *Muzica* și chiar obișnuitele cronici din reviste dovedesc o remarcabilă ridicare a nivelului științific și, mai ales, preocupări altă dată absente în publicistica noastră. În valorificarea moștenirii noastre muzicale, noile studii n-au adus numai date noi, riguros controlate, dar și o interpretare mai justă, mai științifică. Spre deosebire de ceea ce s-a făcut în trecut, în istoriografia muzicală de azi fenomenul muzical este studiat și analizat în contextul cultural-social al epocii, în lumina învățăturii marxist-leniniste. Aceste cercetări au dus la apariția de studii monografice, de culegeri de opere alese din compozitorii înaintași, la adunarea materialului documentar pentru istoria științifică a muzicii noastre. Într-o măsură din ce în ce mai mare, au fost cercetate și aspectele actuale ale muzicii noastre, problemele esteticii muzicale și creația românească contemporană.

★

Făurirea unei dramaturgii originale contemporane constituie unul din cele mai importante aspecte ale teatrului românesc de azi. Noua literatură dramatică, dezvoltîndu-se în lumina principiilor artei și literaturii realist-socialiste, a reușit ca în anii aceștia să numere lucrări de seamă care oglindesc realitățile noi ale Republicii sau trecutul de luptă al poporului român pentru eliberarea națională și socială. În piesele scrise de Mihail Davidoglu, Aurel

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Baranga, Lucia Demetrius, Horia Lovinescu, Laurențiu Fulga, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Sütö András, Al. Mirodan ș. a., apar ideile noi ale socialismului, apare omul nou cu cele mai variate preocupări ale vieții sociale contemporane. Succese însemnate au realizat dramaturgii noștri și în domeniul dramei istorice. *Bălcescu* de Camil Petrescu, *Ion Vodă* de L. Fulga, *Horia* de M. Davidoglu, *Matei Millo* de Mircea Ștefănescu ș. a. aduc în scenă momente de avînt revoluționar și prezintă într-o lumină nouă figuri înaintate din trecutul nostru.

Preocuparea de căpetenie a dramaturgilor contemporani este însă redarea cît mai veridică a realității actuale prin zugrăvirea acelor eroi, care contribuie la edificarea societății noi. Valabilitatea noii dramaturgii se manifestă tocmai în tendința scriitorilor de a prezenta pe eroul contemporan în așa fel, încît în chipul acestuia să se recunoască trăsăturile caracteristice ale omului eliberat de exploatare, a constructorului socialismului.

Teatrul romînesc de astăzi este un teatru care se adresează milioanelor de oameni ai muncii, un teatru care pentru a-și îndeplini rolul său educativ trebuie să comunice, în forme artistice cît mai înalte, realitățile noi conținute în dramaturgia actuală, să transmită mesajul avîntat al operelor marilor clasici universali și al dramaturgiei sovietice.

Experiența teatrului sovietic, a artei realismului socialist, a fost și este un îndrumător de cea mai mare însemnătate în activitatea nouă a teatrelor romînești. Datorită însușirii principiilor sistemului lui Stanislavski și aplicării lor în practică, teatrul nostru numără azi zeci și zeci de spectacole realizate la un înalt nivel artistic și ideologic, pătrunse de adevărul vieții, convingătoare prin realismul lor și învederînd măiestria actorilor și regizorilor noștri.

Multe spectacole deosebit de reușite sînt dovadă ale unui ridicat nivel artistic, ale noilor forme de expresivitate scenică la care a ajuns teatrul în țara noastră, adoptînd metoda de creație a realismului socialist.

Actori de frunte, din vechea generație, purtători ai vechii tradiții realiste, au primit, în același timp, pentru creațiile lor noi, titlul de Artiști ai poporului.

Spectacolele de azi ale teatrelor romînești — chiar și ale acelor teatre tinere, înființate în marea lor majoritate în ultimii 15 ani — au arătat că repertoriul nou a necesitat și a impus forme noi de expresie scenică. O contribuție de seamă la noua orientare artistică au adus-o elementele tinere, intrate în teatre în ultimii ani, primele generații de absolvenți ai noului învățămînt teatral.

Fenomenul cel mai interesant, care caracterizează viața actuală a teatrului romînesc, îl constituie faptul că teatrul a devenit un fenomen de masă, un mijloc de cultivare pentru toți oamenii muncii. Teatrul este astăzi arta care se bucură de o largă popularitate în mijlocul maselor. De unde înainte de 1944 existau doar trei teatre subvenționate de stat, astăzi există 32 de teatre de stat cu ansambluri numeroase, cu actori și regizori calificați, care satisfac din ce în ce mai mult setea de frumos și cultură a populației din toate regiunile țării, fără să mai vorbim de cele peste zece mii de echipe din mediul sătesc și muncitoresc.

Pe cuprinsul țării mai funcționează azi teatre pentru minoritățile naționale, numeroase teatre de marionete și păpuși, teatre de stat de operă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și balet, de operetă și estradă. În fiecare an milioane de oameni ai muncii, care în trecut nu au cunoscut teatrul, sînt spectatorii fericiți ai teatrului nou.

Descătușarea forțelor creatoare ale poporului a dus în acești cincisprezece ani la o dezvoltare fără precedent a culturii și artei. Arta noastră este astăzi vie și puternică pentru că își trage seva din viața bogată a poporului. Pornind de la masele largi, ea se adresează acestor mase largi, pe care năzuiește să le educe în spiritul adevărului, al dragostei de viață și de frumos. În legătură mereu mai strînsă cu realitatea, cu actualitatea, stă și în viitor garanția succeselor artei și culturii noastre.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ POPULARĂ

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

GENEZA COSTUMULUI POPULAR ROMÎNESC

de FLOREA BOBU FLORESCU

Înaintea primelor cercetări cu privire la lămurirea genezei costumului popular romînesc au existat simple menţiuni ori descrieri, care au devenit din ce în ce mai cuprinzătoare în decursul veacurilor. Considerăm că nu este deloc lipsit de interes de a aminti unele din primele date referitoare la costumul nostru popular.

Date despre costumul romînesc între secolele XIV şi XVI. Două izvoare diferite ne stau la îndemînă încă din secolul al XIV-lea: *Cronica pictată de la Viena* (*Chronicon Pictum Vindobonense*) scrisă la 1358 [1], şi o lucrare a lui Hans Schiltberger [2]. În primul izvor găsim o imagine a luptei de la Posada, în care apar ostaşi munteni la care se disting destul de clar cîteva piese de costum (căciula moţată, sarica), iar în al doilea document găsim doar menţiunea că romînii în timpul lui Mircea cel Bătrîn purtau barbă şi păr netuns.

În secolul următor, datele referitoare la costumul romînesc au un caracter mai precis. Şi A. Wranacius (1504—1573) afirmă între altele că romînii «...sînt negricioşi, bărboşi, păroşi» [3], dar mai face şi alte precizări valoroase cu privire la portul moldovenesc şi muntenesc. Într-adevăr, Wranacius, cu numele lui întreg Antonius Wranacius Sibenicensis Dalmata, ne mai dă o informaţie demnă de remarcat. După el, portul moldovenesc este păstrat cu stricteţe: « *vestea mordicus observant* » — « şi cu moarte se pedepseşte la ei oricine ar împrumuta ori îmbrăcăminte, ori sabie, sau orice altceva asemănător... » [4].

Date cu privire la geneza costumului popular între secolul al XVI-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea. Chiar în secolul al XVI-lea, cînd

[1] Gh. Popa-Lisseanu, *Izvoarele istoriei romînilor*, vol. XI, Buc., 1937, pl. de la p. 105, reprodusă pe copertă; cf. ms. 5308 de la Acad. R.P.R.

[2] Hans Schiltberger, *Eine wunderbarliche und kurzweilige Historie wie Schiltberger einer aus der Stadt München in Byern, von den Türken gefangen, in die Heidenschaft geführet und wieder ist heim kommen. Item, was sich für Kriege und wunderbarliche Taten, dieweil er in der Heidenschaft gewesen, zugetragen, ganz kurzweilig zu lesen*, Leipzig (f. a.), p. 55.

[3] Antonius Wranacius Sibenicensis Dalmata, *De Situ Transilvaniae, Moldaviae et Transalpinae*, în *Tesauru de monumente istorice pentru Romînia*, tom. III (1864), p. 174.

[4] *Ibidem*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scria Wranacius, se fac aluzii la originea costumului. Bineînțeles că, deși nu este vorba de rezolvări ale problemei, nu este lipsit de interes să urmărim ideile legate de originea portului nostru popular.

Între secolul al XVI-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai ales străinii care au cunoscut țările noastre, ori sașii care trăiau printre romîni, au asemuit costumul popular romînesc în special cu acela al coloniștilor romani veniți în Dacia. Este vorba de o lungă perioadă de timp, în care călătorii străini, sub impresia literaturii clasice sau a caracterului romanic al limbii romînești, atribuiau obiceiurilor și portului popular originea pe care le-o sugerau aceste două izvoare. După cum vom vedea, asemenea idei au revenit mereu aproape pînă în zilele noastre.

Din cîte cunoaștem, cel dintîi autor, care se gîndește la originea romană a portului romînesc este Georgio A. Reicherstorf [1].

De o rară însemnătate sînt datele pe care ni le furnizează în secolul al XVII-lea Johannes Troester [2]. Și acesta este de părere că portul nostru este de origine romană. Între altele, el descrie chiar o cămașă — care nu este altceva decît cămașa cu barbură (de la lat. *barbula-am*) de astăzi — în următorul pasaj narativ: « ...Căci, în primul rînd tineretul merge la horă cu cămășile lui încreţite — care, fiecare, în față la piept și în urmă la spate —sînt astfel cusute că formează litera latină M » [3].

J. Troester mai amintește de glugă — « Sagulum » — , pe care o grafiază « Sekeh », iar cît privește opincile, el le consideră de origine germană, întrucît vechii germani le denumeau « Pindschuoch », iar romînii le-ar numi după ei « Pintsch » ! [4] Acest autor ne mai vorbește de velitură, opinci și cămăși brodate ca la bulgăroaice [5], idee care revine și la Conrad Iakob Hildbrandt [6].

Ideea originii mediteraneene a costumului romînesc apare la Laurentius Toppeltinus, într-un capitol intitulat « De Habitu Valachorum in Transylvaniae » [7].

Date despre costum în secolul al XVI-lea mai avem în niște acuarele datate 1620, de Valentin Frank [8], etc.

În secolul al XVIII-lea descrierile de costum devin mult mai insistente, ca de pildă la Grisellini etc. Acuarelele din codicele *Trachten Cabinet von Siebenbürgen* și din cel de la Graz, cunoscute mai bine, cel din urmă de valoare mai redusă fiind de sigur o copie a celui dintîi, ne dau imaginea veridică a portului popular.

Nu este rostul a aminti izvoarele mai abundente din secolul al XIX-lea referitoare la aspectul costumului popular romînesc, ci vom relua urmărirea ideii cu privire la originea acestui costum.

Printre cei care s-au ocupat cu studiul portului popular romînesc vom aminti mai întîi pe Caronni Felice, care aseamănă, în anul 1812, opincile țăranilor noștri, cu opinca italică din Abruzzi, denumită « cioci » [9].

[1] Georgio A. Reicherstorf, *Moldaviae quae olim Daciae pars, Chorographia*, Viena, 1541, în *Tezauru de monumente istorice pentru Romînia*, tom. III (1864), p. 136 și nota nr. 1 de la p. 144.

[2] Johannes Troester, *Das Alt und Neue Teutsche Dacia*, Nürnberg, 1666, p. 338, 344, 347, 348.

[3] *Ibidem*, p. 348, 349.

[4] *Ibidem*, p. 342.

[5] *Ibidem*, p. 342, 345 și 348.

[6] Franz Babinger, *Conrad Iakob Hildebrandts Dreifache Schwedische Gesandtschaftsreise nach Siebenbürgen (1656—1658)*, Sibiu, 1937.

[7] Laurentio Toppeltino, *Origines et occasus transylvanorum*, Lugduni, MDCLXII, p.110—111 și fig. 9.

[8] Ms. 5309, Acad. R.P.R., cf. Florea Bobu Florescu, *Opincile la romîni*, Bucureşti, 1957, p.35—36.

[9] Felice Caronni, *Mie osservationi locali, nationali antiquarie sul valacchi specialmente e zingari Transilvani*, Milano, 1812.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Merită atenţie de asemenea materialul ilustrativ datorit lui Joseph Leonhard care însoţeşte manuscrisul său datat 1816 [1].

După o serie de picturi reprezentînd ţărani romîni în costume populare, datorate — în Transilvania — unor pictori saşi ca Fr. Neuhauser, Martin Schnell [2], iar în ţările romîne unor pictori francezi studiaţi de acad.

Fig. 1 a. — Figurină din necropola de la Cîrna, regiunea Craiova, datînd din epoca bronzului, la care se disting piese de port: cămaşa cu decolteu şi cu semne pe mînecă indicînd broderii, catrinţă şi cordon ţesut. (După Vladimir Dumitrescu, *Les statuettes de l'âge du bronz edécouvertes dans la nécropole de Cîrna*, in *IPEK*, vol. 19 (1954 — 1959), p. 16—48, pl. 15, 5 a)

Fig. 1 b. — Figurină din necropola de la Cîrna, regiunea Craiova, datînd din epoca bronzului, la care se disting piese de port: cămaşa cu decolteu, catrinţă din franjuri şi extremităţile cordonului. (După Vladimir Dumitrescu, *op. cit.*, pl. 16, 6 b)

G. Oprescu [3], interesul pentru cunoaşterea istorică a costumului devine foarte accentuat, iar aceasta se observă clar la Mihail Kogălniceanu cu ocazia recenzării în *Albina*, la 1853, a albumului *Moldovalaque* întocmit de M. Bouquet.

[1] Joseph Leonhard, *Die Bewohner Siebenbürgens*, ms. conservat la Muzeul Brukenthal.

[2] Georg Gottlieb Schnell, *Die Nationen Siebenbürgens*, Viena, 1844.

[3] G. Oprescu, *Ţările Romîne văzute de artişti francezi (sec. XVIII şi XIX)*, Bucureşti, 1926.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Orientarea cercetărilor în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Pe la jumătatea secolului al XIX-lea a existat chiar o perioadă de idealizare a originii costumului nostru popular, care este oglindită în stampele epocii. Gh. Asachi însuși este prins în mreaja acestui curent de idealizare, în acea vreme cînd erau destul de populare scenele plastice narative ale Coloanei lui Traian.

În curînd avea să intervină și un spirit pozitivist în interpretarea originii costumului popular romînesc. Într-un studiu publicat în anul 1860, Gheorghe Bariţiu este urmărit de ideea persistenţei costumelor « antice italiene » aduse « deodată cu coloniile » [1]. Pentru determinarea pieselor de costum moștenite, el preconizează cercetări intense în regiunile locuite de romîni [2].

O dată importantă în studiul și interpretarea costumului popular este marcată de intervenţia lui Al. I. Odobescu. În anul 1867 el formulează unele idei care pot fi puse direct în legătură cu problema genezei portului nostru popular: « veșmintele poporului romîn se alătură de o parte de costumele popoarelor de origină latină (Italia și Spania), de alta de ale slavilor, maghiarilor și chiar bretonilor, iar în anumite puncte, de costumele pur orientale » [3].

În pasajul citat, Al. I. Odobescu nu amintește de daci. Aceasta este o indicaţie că el nu trecuse încă la studiul elementelor de costum înfățișate pe Coloana lui Traian. Din același pasaj nu reiese deloc în ce constă asemănarea costumului popular romînesc cu al popoarelor citate. Nu este fundamentată nici apropierea pe care o face cu veșmintele popoarelor de origine latină.

Dacă părerea cu privire la asemănarea costumelor romînești cu ale diferitelor popoare nu este susținută de nici un argument, în schimb, încercarea lui Al. I. Odobescu de a căuta un fond polimorf la baza portului nostru popular rămîne cu totul valabilă.

Prin Al. I. Odobescu, un spirit realist în științele arheologice, cercetarea costumului popular intră la noi într-o nouă fază.

Al. I. Odobescu n-a întreprins studii minuţioase, dar pe baza unor observaţii de detaliu a făcut la 1874 apropieri între elemente de costum dacice și portul ţăranilor romîni (părăsind din nefericire ideea fondului polimorf care stă la baza portului nostru popular), apropieri care pot fi socotite valabile: « Cînd vedem pe Columnă veșmintele ce poartă dacii: cămașa lor cu mîneci, strînsă la mijloc și crestată la poale de ambele părţi; iţarii și opincile ce le acoperă picioarele; gluga lăţoasă sau sarica atîrnată de umeri; chica pletoasă a luptătorilor și mai cu seamă *ţurca* ce acoperă capetele șefilor, ale *zarabilor*, precum îi numește Iornandes, nu ne putem opri de a recunoaște într-însele chiar portul muntenilor noștri ».

« Vălurile ce îmbrobodesc capul femeilor dace sînt încă maramele sătencelor noastre ».

« Vom avea ocaziunea altădată spre a vorbi mai pe larg de costumul naţional al romînilor și de originele lui. Deocamdată ne mărginim a pune

[1] Gh. Bariţiu, *Porturile romînești*, în *Calendariu pentru poporul romîn . . . pe anul* 1860, an. IX, p. 39.

[2] *Ibidem*, p. 37; cf. N. Dunăre, *Un studiu al lui Gheorghe Bariţiu despre portul naţional*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, III (1956), nr. 1–2, p. 283.

[3] Al. I. Odobescu, *Notice sur les antiques de la Roumanie*, 1867, după Gh. Crăiniceanu, *Igiena ţăranului romîn*, Bucureşti, 1895, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în comparaţiune portul mocanilor, şi mai ales al moţilor din Valea Haţegului, cu îmbrăcămintea vechilor daci »[1].

Prin observaţiile de mai sus, făcute de Odobescu în anul 1874, se deschide, fără îndoială, drumul unor cercetări şi interpretări realiste în problema genezei costumului nostru popular. Abia de acum înainte, ipotezele

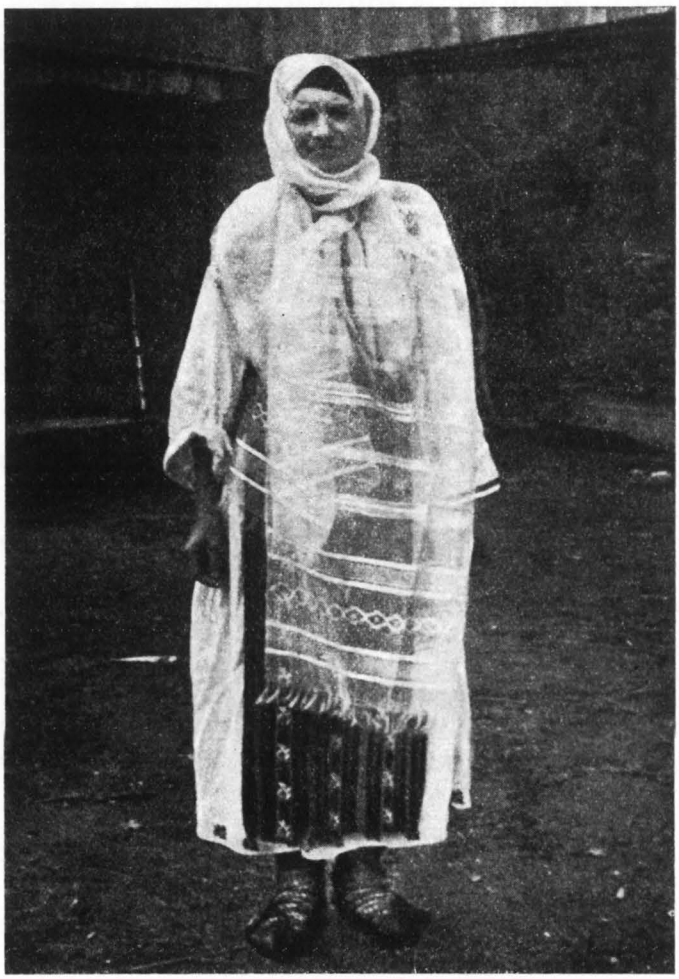


Fig. 2. — Femeie în costum cu catrinţe (tip II, varianta de Mehedinţi)

cu privire la originea costumului popular romînesc încep să fie mai insistent sprijinite de documente. Este în orice caz un progres, chiar dacă interpetarea documentelor nu se face întodeauna în mod ştiinţific.

O interpretare justă necesită două condiţii esenţiale: pe de o parte cunoştinţe despre evoluţia fenomenului de cultură, iar pe de alta, vaste studii comparative. Nu putem să nu amintim că în epoca în care Al. Odobescu introducea un nou spirit în cercetări, nu fuseseră puse încă bazele unei metodologii.

[1] Al. I. Odobescu, *Artele din Rominia în periodul preistoric. Opere complete*, vol. III, Bucureşti, 1908, p. 198, tipărit mai intîi în *Columna lui Traian* (1874).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Puţin înainte de ultimul studiu al lui Al. I. Odobescu, într-o conferinţă ţinută la Galaţi în 1869, Ch. de Bouqueron afirmase şi el unele lucruri interesante cu privire la poporul romîn şi costumul său: « Les habitants des Principautés descendent des colons romains amenés sur les bords du Danube par Trajan, aussi diffèrent-ils par leur costume, leurs traits et leurs mœurs des peuples qui les environnent . . .

Fig. 3 a. — Bătrîne în costum cu catrinţe, purtînd velitură (tip II, subvarianta de Sibiu)

Le costume n-a pas varié depuis cette époque » [1].

În anul 1887 Bergner vorbeşte de caracterul dacic şi romanic al costumului păstoresc: « Portul păstorului aduce cu al vechilor daci, iar al ţărăncilor cu al celor din Romagna » [2].

[1] Ch. de Bouqueron, *La Roumanie, son présent et son avenir*, Galatz, 1869, p. 17, 18.

[2] Bergner, *Rumänien*, 1887, după Gh. Crăiniceanu, *Igiena ţăranului romîn*, Bucureşti, 1895, p. 135.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Dacă pentru N. V. Leonescu costumul țăranului « este aproape acela al dacilor, după cum ne-o arată istoriografii » [1], după A. D. Xenopol « numai părul e ca al dacilor » [2]. Istoricul romîn exclude astfel orice posibilitate de a face vreo apropiere între costumul romînesc și al altor popoare, vechi ori contemporane. Dacă i-am da crezare acestui învățat, ne-am întoarce la constatarea din secolul al XIV-lea a lui Hans Schiltberger, sau al lui

Fig. 3 b. — Velitură. Detaliu de la costumul femeiesc cu catrințe (tip II, subvarianta de Sibiu)

A. Wranacius din secolul al XVI-lea, de care am amintit mai sus. Dar nici observațiile acestor vechi călători din țările noastre și nici acelea ale lui A. D. Xenopol n-au vreo semnificație, chiar atunci cînd — așa cum face acesta din urmă — încearcă să arate o apropiere între romîni și daci, căci părul netuns n-a constituit niciodată un element etnic caracterizant.

[1] N. V. Leonescu, *Starea țăranului romîn*, Iași, 1888, p. 12.

[2] A. D. Xenopol, *Istoria romînilor*, vol. I, p. 82.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Orientarea cercetărilor după anul 1900. Acumularea de material devine atît de bogată către finele secolului al XIX-lea, încît pe la începutul veacului nostru se intră într-o nouă fază, problema originii portului nostru popular fiind tratată sub o perspectivă științifică. Contribuții de seamă în această direcție dau cîțiva autori: Emil Fischer (1908), Nicolae Iorga (1912), Carl Schuhhardt (1937), G. Oprescu (1938) etc., care pun o adevărată piatră de temelie cercetărilor științifice.

O dată importantă în istoria descifrării originii costumului popular are loc în momentul cînd fenomenul cultural începe să fie studiat sub perspectivă istorică. Săpăturile arheologice aveau să scoată la iveală documente care oferă un fond de studiu inepuizabil.

Primele observații stiințifice au început pe marginea « figurinelor » de lut, care abundă în toate principalele culturi arheologice. Din cercetarea acestora a reieșit că geneza costumului popular românesc trebuie căutată chiar și în perioade mai vechi, care depășesc cu milenii epoca lui de formație.

Cel dintîi autor care încearcă, pe baza analizei materialului furnizat de arheologie, să demonstreze originea costumului nostru popular, este fără îndoială Emil Fischer.

În anul 1908 Emil Fischer publică o lucrare deosebit de interesantă, care aduce valoroase contribuții cu privire la cunoașterea genezei portului popular românesc în general sau a pieselor sale componente. Trebuie să menționăm că metodologic acest autor s-a ocupat numai de acele elemente de costum, care prin înfățișarea lor, prin funcție și răspîndire sînt atestate de descoperirile arheologice [1]. Se cuvine să subliniem că Fischer găsește un fond tracic la baza costumului mai multor popoare din sud-estul european și — pe marginea studiului pieselor de costum românesc — conduce investigația în acest spirit. Într-adevăr, el conchide textual: « actualele popoare balcanice au păstrat, în piesele elesențiale, același port și pieptănătură ca și strămoșii lor de la Butmir, Jablanica, Adamklissi și Cucuteni » [2].

Pe baza elementelor materiale, Emil Fischer face cu grijă interpretarea reprezentării diferitelor piese de costum și trece, fără să dea greș, la stabilirea de analogii. Nu este lipsit de interes să ne oprim la elementele de costum care au căzut în sfera cercetărilor sale. Boneta aderentă de pîslă, de forma celei albaneze actuale, se întîlnește la figurile de pe monumentul de la Adamklissi și la capetele din lut de la Butmir, la care — ca și astăzi — ea nu acoperă părul în întregime [3]. Moțul, moțochina sau ghimotocul, care apar la figurile de pe monumentul de la Adamklissi, ca și gluga și opinca, care se disting foarte bine, sînt tracice, ultimele două elemente de costum fiind identice cu cele purtate astăzi de țăranul român [4]. Cioarecii apar pe reliefurile monumentului în forme identice cu cele de astăzi. « Iții sînt ca cei de acum, extrem de strîmți, stînd pe picior « ca turnați », și sînt mult mai lungi decît piciorul » [5]. Șorțul — în sens larg, adică opregul cu franjuri, catrința și fota — este de asemenea de origine străveche. Aceste

[1] Emil Fischer, *Die Haar und Kleidertracht vorgeschichtlicher Karpathen und Balkanvölkerschaften*, Braunschweig, 1908.

[2] *Ibidem*, p. 15.

[3] *Ibidem*, p. 5.

[4] *Ibidem*, p. 6

[5] *Ibidem*, p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

piese de costum își găsesc analogii: opregul, catrința, care era cunoscută în Beoția, și fota, pe care o recunoaște pe o figurină de la Cucuteni [1].

Concluzia generală a lui Emil Fischer este de o rară claritate. El afirmă că țăranul romîn « . . . și astăzi se poartă ca și vechii geți, iliri, daci, pe scurt popoarele trace balcano-carpatice. Dar după cum barbarii de pe monumentul de la Adamklissi lasă să se vadă unele deosebiri tribale, tot așa și romînii de astăzi » [2]. Cîțiva ani mai tîrziu N. Iorga, plecînd de la observația că portul vecinilor diferă de cel romînesc, susține că el are un fond tracic [3].

În anul 1922, Georg Girke vede în costumul paparudei de la noi sau al dodolei sîrbești un veșmînt vegetal, care n-ar fi altceva decît rămășița unui vechi costum ocazional [4].

Carl Schuhhardt este un alt cercetător care se ocupă de costumul figurinelor preistorice și face analogii cu elemente de port actuale. Acest cercetător ia în considerare opregul în franjuri, pe care-l remarcă la unele figurine de la Vinča. În această privință el scrie textual: « În al patrulea strat însă (6—4 m) apare costumul scurt pentru coapse, dar de cele mai multe ori în așa fel încît franjurile doar în spate merg vertical sau orizontal în timp ce în față este întrebuințată o țesătură decorată » [5]. Așadar, Schuhhardt distinge la figurinele ilirice două piese de costum: opregul cu franjuri așezat la spate și catrința pusă în față. Aceste două elemente de costum sînt asemuite cu ceea ce se întîlnește și astăzi în sudul Europei. Schuhhardt mai face o constatare importantă și anume că aceste piese de costum cunoscute de iliri se întîlnesc și în nordul germanic din epoca bronzului, ceea ce arată fără îndoială o migrație ilirică. Despre migrațiile spre nord și sud ale ilirilor există de altfel dovezi sigure.

Profesorul G. Oprescu, în 1938, afirmă clar că pe Coloana lui Traian se observă un costum asemănător cu acela al țăranilor noștri [6].

În același an, în prefața care însoțește albumul cu imagini de costum popular, Alexandrina Enăchescu-Cantemir împărtășește de asemenea părerea că portul popular romînesc ar fi de origine tracică [7].

Analizînd originea unor piese de costum, G. Oprescu arată forma străveche a cămășii cusute, referindu-se la un exemplar de cămașă coptă păstrat într-un muzeu din Bruxelles [8]. Deosebit de importantă este și observația cu privire la țesăturile din care sînt făcute cepțele și conciurile bănățene, ca și cea privitoare la broderia pe muchie [9].

În anul 1942 în necropola de la Cîrna — regiunea Craiova — s-au descoperit o serie de figurine; numărul descoperirilor a crescut în ultimii ani. În aceste figurine se deosebesc mai multe piese de costum și anume: cămașa, opregul în franjuri, catrința și betele [10]. Cămașa, din cauza unui

[1] Emil Fischer, *op. cit.*, p. 10, 11.

[2] *Ibidem*, p. 13.

[3] N. Iorga, *Portul popular*, Vălenii de Munte, 1912.

[4] Georg Girke, *Tracht der Germanen in der vor-und frühgeschichtlichen Zeit*, vol I, Leipzig, 1922, p. 21.

[5] Carl Schuhhardt, *Die Urilyrier und ihre Indogermanisierung*, Berlin, 1937, p. 7.

[6] G. Oprescu, *L'Art du paysan roumain*, Bucureşti, 1938.

[7] Alexandrina Enăchescu-Cantemir, *Portul popular romînesc*, Bucureşti, 1938.

[8] G. Oprescu, *Probleme romînești de artă țărănească*, Bucureşti, 1940, p. 14.

[9] *Ibidem*.

[10] Vladimir Dumitrescu şi C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Statuetele din epoca bronzului descoperite în necropola de la Cîrna (jud. Dolj)*, în *Oltenia*, cartea a IV-a, Craiova, 1944, p. 173—193; cf. Vladimir Dumitrescu, *Les statuettes de l'âge du bronze découvertes dans la nécropole de Cîrna*, p. 23.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decolteu accentuat în față și spate, nu poate fi asemănată cu cea populară actuală. În schimb, ea prezintă detalii de ordin decorativ de o mare însemnătate [1]. Celelalte elemente de costum prezintă forme asemănătoare celor actuale.

Fig. 4.—Femeie în costum cu fotă (tip III, varianta de Muscel)

În anul 1943 Romulus Vuia se ocupă de originea dacică a glugii, saricii etc [2].

Din cele de mai sus reiese că între anii 1908 și 1944, pe o perioadă de aproape o jumătate de secol, discuțiile s-au purtat sub o formă sau alta asupra problemei originii preistorice a costumului popular. În această lungă perioadă s-au adus unele contribuții valoroase cu privire la această problemă.

[1] Vladimir Dumitrescu și C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Statuetele din epoca bronzului descoperite în necropola de la Cîrna (Jud. Dolj)*, în *Oltenia*, cartea a IV-a, Craiova, 1944, p. 173 — 193; cf. Vladimir Dumitrescu, *Les statuettes de l'âge du bronze découvertes dans la nécropole de Cîrna*, p. 23.

[2] Romulus Vuia, *Ethnographische Beweise für das Alter- und Kontinuität des rumänischen Volkes*, în *Siebenbürgen*, București, 1943.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Noua orientare a cercetărilor. În regimul democrat-popular, și în domeniul genezei și evoluției costumului popular s-au întreprins cercetări noi. Pe această linie, s-au făcut numerose încercări, plecîndu-se de la cunoașterea exactă a tipului morfologic printr-o analiză minuțioasă. La baza

Fig. 5. — Tînără în costum cu vîlnec oltenesc (tip IV)
(Din Arhiva Institutului de folclor)

metodei comparative stă astfel un procedeu analitic, părăsindu-se procedeul obișnuit pînă atunci, în mare măsură, al comparării unui fenomen de cultură materială numai pe baza unor însușiri globale.

Prin procedeul sau comparația analitică, — care constă în analiza unui element în raport cu alt element morfologic —, se realizează studiul de detaliu. Un asemenea studiu ușurează înțelegerea compunerii și deci și a proveniență formei globale a obiectului de cultură studiat. Este ușor de înțeles că numai prin acest procedeu reușim să surprindem elementele care compun fenomenul de cultură materială luat în studiu, adică geneza lui. Pe baza însușirilor părților componente ale întregului, putem nu numai

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

să facem comparații utile cu elemente de același gen dintr-o epocă anterioară obiectului pe care-l studiem, dar să ne dăm seama și de geneza, ca și de evoluția lui în timp.

Determinarea tipului morfologic printr-un procedeu analitic nu este un scop în sine. Prin cunoașterea tipului morfologic în mod științific

Fig. 6. — Femeie în costum cu sogă (crățan) de Mehedinți (tip V). (Din Arhiva Institutului de folclor)

avem premisele pentru a reuși în compararea a două fenomene de cultură, ca și a evoluției lor în timp, în funcție de stările social-economice, gustul și mentalitatea epocii, care le generează.

Precizînd metoda de cercetare cu privire la geneza și evoluția elementelor de cultură materială, nu putem să nu amintim de modul în care trebuie aplicată. Trebuie cercetate formele de cultură din toate epocile istorice. Prin procedeul analitic comparativ, putem face analogii sigure cu mai multă înlesnire între fenomene de cultură, chiar dacă ele țin de două epoci diferite.

Astfel se asigură metodologic unitatea de cercetare a fenomenului de cultură în spațiu și timp.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Geneza costumului popular romînesc reprezintă o problemă de cultură materială. Cunoașterea ei este de o reală valoare, pe de o parte, pentru a ne da seama de factorii care au determinat apariţia costumului, iar pe de alta, pentru a cunoaște structura și evoluţia portului sau a pieselor sale componente de-a lungul vremii. Lămurirea problemei sub aceste două

Fig. 7. — Bătrîn în costum cu iţari strîmţi (tip I)

aspecte este de mare folos pentru istorie, pentru înţelegerea chiar a procesului de geneză a unui popor.

În mod necesar, costumul, care pe lîngă rolul său utilitar, a avut totdeauna o funcţie decorativă, merită să fie urmărit și sub aspect artistic. Prin o asemenea cunoaștere ajungem să ne dăm seama de gustul și mentalitatea artistică a societăţii în diferite perioade, epoci sau chiar momente istorice.

Studiul comparativ analitic al costumului în ansamblu și al podoabelor sale ne poate arăta ce este aport local, formă contaminată sau eterogenă în structura sau podoabele sale.

A studia costumul numai sub aspect utilitar și a neglija rolul său decorativ este o eroare. Nu trebuie să uităm că datorită accentului care se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pune pe funcţia sa decorativă, el a ajuns deseori să treacă din mîna etnografilor, constituind un obiect de studiu de predilecţie al cercetătorilor de artă de pretutindeni.

Propriu-zis nu se poate vorbi de o geneză a costumului, independent de cea a pieselor sale componente. Costumul, unitar în ansamblu, prezintă o unitate rezultată din asocierea unor părţi. Un costum în care elementele componente reprezintă o creaţie unică se întîlneşte mai rar. De obicei, costumul este rezultatul unui proces lung de căutare a celor mai folositoare şi mai decorative elemente.

Nu se poate vorbi de o anumită origine a unui costum, dacă piesele sale componente n-au fost create simultan, în sînul aceluiaşi grup etnic. Aceasta sub aspect teoretic. În realitate, se obişnuieşte a se atribui o anumită origine costumului dacă piesele sale esenţiale provin de la acelaşi popor. Cu alte cuvinte, geneza unui costum poate fi stabilită dacă structura sa specifică nu este influenţată de forme eterogene.

În lumina considerentelor exprimate mai sus, portul popular romînesc apare în esenţă de tradiţie pre- şi protoistorică, sprijinit pe un fond polimorf de cultură. Şi în această privinţă este nevoie de o serie de deslușiri. Ce ne conduce la o asemenea concluzie? Studiul comparativ analitic al principalelor elemente de costum. În această ordine de idei, ne vom referi rînd pe rînd la costumul femeiesc şi bărbătesc, luînd în considerare piesele principale.

Elementele de îmbrăcăminte femeiască, menite a contribui la determinarea originii costumului popular, sînt: cămaşa, opregul în franjuri, catrinţa, fota, betele şi velitura.

Cămaşa femeiască. Există mai multe documente arheologice, care indică prezenţa cămăşii femeieşti, elemente pe care le vom prezenta în ordine cronologică. În epoca bronzului cămaşa femeiască era cunoscută, după cum arată figurinele de lut de la necropola de la Cîrna. Deschiderea mare de la gît a cămăşii nu ne permite să luăm în seamă acest tip morfologic, el neavînd structural analogie cu piesa de costum populară de astăzi. Totuşi, cămaşa din epoca bronzului prezintă detalii de ordin decorativ, de o rară importanţă. Pe mîneca cămăşii unui însemnat număr de figurine, apar nişte incizii, care indică fără îndoială broderii. Observaţia ne mai arată un lucru surprinzător: amplasarea acestor broderii este în dreptul umărului, cotului şi încheieturii mîinii. Sîntem în faţa unui document, care-şi are analogie şi astăzi: broderia din dreptul umărului, sub forma unui galon, este denumită în sudul Transilvaniei « umăr »; celei din dreptul cotului i se spune « piste cot », iar cusătura care împodobeşte manşeta cămăşii poartă denumiri variate: bertiţă, bandă, obinzea etc. Altiţa şi încreţul de la iile cu altiţă de astăzi se dezvoltă direct din decorul mînecii din epoca bronzului.

Două alte documente arheologice, acestea clasice, înfăţişează cămaşa femeiască din părţile noastre: monumentul de la Adamklissi şi Coloana lui Traian.

Pe ambele monumente apare acelaşi tip de cămaşă, dar realismul reprezentării pe primul monument este atît de evident, încît în consideraţiile noastre ne vom referi de preferinţă la acesta. Din examinarea cămăşii purtate de femeile înfăţişate pe metopele XLVIII şi XLIX se desprinde clar structura ei. Este vorba de o cămaşă încreţită la gît. La formarea gurii de la gît participă deopotrivă foile trupului, ca şi mînecile, fără să se fi eliminat ceva din material

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prin vreo răscroire. Peste creţuri este aplicat un guleraș îngust, iar la una dintre cămăși — dacă nu cumva erodarea a șters urma gulerului — creţurile sînt neacoperite de guleraș. În cazul că observaţia din urmă este reală, înseamnă că pe monument avem atît forma iniţială cu creţuri fără guleraș, cît și forma ulterioară cu guleraș aplicat peste creţuri. Pentru ambele forme există analogii astăzi: iia cu brezărău din nordul Moldovei este exact ca și cămașa dacică,

Fig. 8. — Păstori în costum cu iţari strîmţi (tip I, varianta de costum păstoresc de Poiana Ilvei)

încreţită fără guleraș, iar cămașa cu «ciupag» (guler) din nordul Moldovei, cea cu altiţă din Moldova, Muntenia etc., cu guler, corespunde întocmai cămășii încreţite, dacice, cu guler. Menţionăm că forma cu absenţa oricăror răscroiri pentru formarea gîtului am întîlnit-o în Moldova de nord și sporadic în alte zone.

Nu încape nici o îndoială că structura cămășii dacice de pe monumentul de la Adamklissi s-a păstrat pînă astăzi. Este de amintit că nici un monument antic nu oferă indicaţii atît de precise despre structura cămășilor femeiești.

Pe cămașa de astăzi, de structură dacică, avem aplicate broderii în aceeași compoziţie ca și în epoca bronzului. Forma și cromatica broderiilor ar fi putut varia de la epocă la epocă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Menţinerea structurii cămăşii dacice trebuie pusă în legătură cu uneltele de confecţionare a materialului folosit şi cu utilitatea ei în cadrul mediului social agricol şi păstoresc.

Opregul în franjuri. După cum am arătat mai sus, încă din anul 1908 Emil Fischer atrăsese atenţia asupra existenţei lui şi a catrinţei. Acest element

Fig. 9. — Bărbat în costum cu cioareci din dimie albă din Gorj (tip II). (Din Arhiva Institutului de folclor)

de port se distinge şi la figurinele de lut din epoca bronzului. Din examinarea documentelor se observă cît se poate de clar că franjul este realizat din fibră textilă.

Prezenţa opregului în franjuri în Banat, ca şi în sudul Dunării, ne indică în modul cel mai clar că sîntem în faţa unui element de port de tradiţie iliro[1]-tracică.

[1] Despre franjurile la iliri v. V. Trbuhovici, *Пластика вршачкожутобрдске културне трупе*, în *Starinar*, Serie nouă, cartea VII—VIII, 1956—1957, Belgrad, 1958, p. 139.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Catrinţa. Şorţul aplicat în faţă şi în spate, uneori asociat cu opregul în franjuri care este aplicat la spate, este şi el de o veche tradiţie. Aceleaşi figurine de la Cîrna din epoca bronzului ne arată şi prezenţa catrinţei.

Catrinţa singură sau asociată cu opregul în franjuri, aplicîndu-se atît în faţă cît şi la spate, se observă şi în unele aşezări ilirice (Vinča).

Fig. 10. — Bărbat în costum cu cioareci largi din familia şalvarilor de influenţă turcească (tip IV).

Catrinţa apare foarte evoluată, la iliro-traci fiind deosebit de bogat împodobită.

Fota. Tot Emil Fischer a surprins prezenţa fotei la figurinele neolitice din cultura Cucuteni-Tripolie. De curînd Corneliu N. Mateescu a identificat-o şi la o figurină din cultura Vădastra. Fota apare şi la femeile dace de pe metopele XLVIII şi XLIX ale monumentului de la Adamklissi, deşi, fiind dintr-un material mai subţire, face unele cute, nespecifice fotei.

Fota strînsă pe corp, atît de tipică pentru romînce, apare nu numai în neoliticul de la noi, ci şi la popoare mai vechi din Orientul apropiat.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ea are analogii cu piesa de costum egipteană, babiloniană, persană sau feniciană purtată chiar de bărbați.

Au existat fără îndoială străvechi relații culturale între populațiile de pe teritoriile noastre și cele mediteraneene și ale Orientului apropiat. Prezența acestui element comun de costum nu poate fi altfel explicată, pe aceste întinse teritorii, la popoare atît de variate. Ceea ce este semnificativ pentru noi, rămîne faptul că fota romînească este strîmtă, amintind imaginea neolitică a fotei de Cucuteni și Vădastra.

Betele. La figurinele de la Cîrna se distinge în mod cît se poate de clar o piesă care încinge mijlocul, realizată din fibre textile. Sînt fără îndoială betele, obținute mai degrabă prin tehnica beților — care se mai păstrează în zona Pădurenilor [1] — sau a scînduricei — care se mai folosește la huțului maramureșeni —, decît prin țesut.

Velitura. Este vorba de un gen de broboadă, cu totul specific, pe care o punem în legătură cu îmbrobodirea specifică a vestalelor (fig. 3 *b*).

În lumina studiului acestor piese esențiale de costum femeiesc, portul popular apare de tradiție pre-și protoistorică, iar dacă admitem că populațiile care au creat culturile Cucuteni, Vădastra, Butmir și Vinča au fost triburi iliro-tracice sau strămoși ai acestor triburi, se poate afirma că el este de origine iliro-tracică. În fapt, studiul pieselor esențiale care alcătuiesc costumul bărbătesc duce și el la această concluzie.

Elementele de costum bărbătesc, esențiale pentru definirea tipului de costum și asupra cărora ne vom îndrepta privirea, sînt următoarele: căciula, boneta aderentă, cămașa despicată, ițarii. Atrag atenția și cîteva piese de costum folosite deopotrivă de bărbați și femei, încă din epocile pre- și protoistorice: guba, gluga și opincile.

Căciula. Al. I. Odobescu recunoscuse pe Coloana lui Traian căciula țuguiată, pe care o denumea *țurcă* [2]. Grigore Gr. Tocilescu o recunoaște pe reliefurile monumentului de la Adamklissi [3]. Acest element de port pare reprezentat și pe unele figurine ilirice de la Vinča.

Boneta aderentă. Emil Fischer remarcă existența ei pe capetele unor figurine de lut de la Butmir, ca și pe reliefurile monumentului de la Adamklissi, făcînd o apropiere între aceste reprezentări și boneta modernă albaneză din pîslă [4].

Cămașa despicată în părți. Două monumente romane înfățișează daci purtători de cămăși despicate în părți: monumentul de la Adamklissi și Coloana lui Traian. Pe nici un alt monument din antichitatea romană această piesă de costum nu mai apare reprezentată.

Prin al patrulea deceniu al secolului al XIX-lea, cămașa despicată în părți a fost consemnată într-un desen făcut de A. Raffet [5], iar în al șaptelea deceniu al aceluiași secol de către Carol Popp de Szathmary. Acest tip de cămașă, enumerat de Al. I. Odobescu între piesele de costum dacice care au analogii la poporul romîn, s-a purtat pînă la începutul secolului nostru.

[1] Romulus Vuia, *Flechterei mit Stäbchen*, în *Zeitschrift für Ethnologie*, 1911.

[2] Al. I. Odobescu, *Artele din Romînia în periodul preistoric*, p. 198.

[3] Grigore Gr. Tocilescu, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*, Viena, 1895, p. 101.

[4] Emil Fischer, *op. cit.*, p. 5.

[5] Florea Bobu Florescu, *Interpretarea elementelor etnografice de pe monumentul de la Adamklissi (Tropaeum Trajani)*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 3—4, p. 44.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cămașa cu barbur. După denumirea clinului și ornamentului de formă triunghiulară, care urmează clinul, cămașa cu barbur sau barbură (de la lat. *barbula*), datează din epoci străvechi. Ornamentul triunghiular, care prin dezvoltare ia forma literei M, a fost semnalat de J. Troester la 1666 [1].

Cămașa cu fustă. Nu poate fi separată de fustanela sud-dunăreană. Ca și fustanela, ea se sprijină pe un prototip iliric.

Iţarii și cioarecii. Amintiţi între piesele dacice de Odobescu, ei sînt studiaţi cu deosebită atenţie de Emil Fischer. Acesta observă că la romîni se întîlnesc toate formele de cioareci și iţari pe care le-au avut dacii. Iţarii încreţiţi și lungi ar avea analogii cu cei care apar pe unele figurine preistorice.

Iţarii încreţiţi apar în mod cert reprezentaţi pe cîteva creneluri ale monumentului de la Adamklissi (IV, XI etc.,) ca și pe unele metope.

Datorită lungimii lor excesive, ei prezintă creţuri, care ne ajută la identificarea tipului și la stabilirea analogiilor cu cei de astăzi.

În afară de reliefurile monumentului de la Adamklissi, mai există și o stelă funerară conservată la Muzeul de arheologie din Sofia, reprezentînd un cavaler trac, care poartă iţari încreţiţi pînă la șolduri [2].

Referindu-ne la cioareci, trebuie să amintim croiala lor, care este asemănătoare cu a pantalonilor germanici din epoca bronzului. S-ar putea să fim din nou în faţa unei influenţe ilirice, ca și în cazul opregului cu franjuri.

Guba. Și această piesă de costum are un croi identic cu cel al unei piese germanice din epoca bronzului [3].

Gluga. Gluga dacică, observată pe Coloana lui Traian, a fost rînd pe rînd asemuită cu cea actuală de către Al. I. Odobescu, Emil Fischer, Romulus Vuia [4] etc.

Trebuie să remarcăm faptul că gluga se prezintă astăzi sub două forme: una neevoluată în Transilvania, fără răscroire, și alta evoluată în Moldova, răscroită și care are clini la gluguș [5].

Opincile. După cum am arătat în altă parte [6], materialele preistorice ne arată existenţa unei forme fără gurgui și încreţită uniform la partea anterioară (Turdaș, Bihać, Kostelitz) și a alteia cu gurgui (Dürrnberg, Adamklissi). În timp ce prima formă a rămas neschimbată pînă astăzi în Banat, sub denumirea de *poacini*, cea cu gurgui a dat naștere unui însemnat număr de tipuri și variante. Chiar dacă am admite că forma cu gurgui derivă din prima, după cum am arătat [7], începînd cu perioada mai tîrzie, de cînd înregistrăm forma cu gurgui, ele au coexistat pînă în epoca contemporană.

Opincile încreţite uniform la partea anterioară sau cele cu gurgui prezintă caractere morfologice deosebite de încălţămintea popoarelor mai vechi și mai noi din spaţiul carpato-mediteranean.

După examinarea pieselor esenţiale de costum, pe care le-am putut studia pe baza materialului arheologic, trebuie să conchidem că aceste piese de costum sînt de origine pre- sau iliro-tracică, cu excepţia unei singure piese de costum femeiesc, velitura, de tradiţie romană, și probabil a cămășii

[1] Iohannes Troester, *op. cit.*, p. 347, 348.

[2] Florea Bobu Florescu, *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*, Bucureşti, 1959, fig. 274.

[3] Hans Klumbach, *Tracht und Schmuck im nordischen Raum*, vol. I, Leipzig, 1939.

[4] Romulus Vuia, *op. cit.*

[5] Florea Bobu Florescu, *Portul popular din Ţara Vrancei*, Bucureşti, 1958.

[6] Idem, *Opincile la romîni*, Bucureşti, 1957, fig. 1.

[7] *Ibidem*, p. 16.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu barbur, care pare a fi de aceeași tradiție. Toate acestea arată că evoluția portului pe teritoriul nostru în pre- și protoistorie a fost neîntreruptă și a continuat pînă în epoca contemporană.

Nașterea portului popular. Structura costumului, ca și nașterea pieselor ce îl compun în genere, constituie o problemă puțin dezbătută la noi sub aspect teoretic. Două par a fi cauzele care determină apariția unui element de costum: utilul și frumosul. Prin aceasta nu vrem să afirmăm că cele două cauze sînt de aceeași importanță. Dacă considerăm utilul și frumosul laolaltă — și seria produselor în care ele sînt organic legate este nesfîrșită — putem afirma că nu este ușor să desprindem o cauză de alta, deși utilul este cel care are precădere în determinarea formei inițiale. Pe linia aceasta costumul apare ca o reacție a omului față de mediu.

Din studiul structurii costumului sau al elementelor sale componente, trei par a fi aspectele principale pe care acesta le poate avea: evoluția continuă, forma contaminată și polimorfismul coexistent.

Observația curentă ne arată că portul popular poate apărea ca rezultat al unei evoluții, pe o linie structurală cu nimic deosebită din momentul apariției, moment care poate fi situat departe în preistorie.

Cauzele care determină persistența unor forme de costum sau a pieselor componente sînt condițiile social-economice și politice în care trăiesc cei care le poartă, tradiționalismul, dar și gustul și mentalitatea individuală sau socială. Acești factori nu lucrează todeauna în sinergie, ei putîndu-se disocia. Prevalența acțiunii factorului social-economic și politic asigură transformarea corespunzătoare, progresistă a fenomenului mereu în devenire, fiind astfel un permanent factor generator.

Prevalența acțiunii tradiționalismului asupra dezvoltării costumului duce la arhaisme, care răspund unor nevoi mai adesea individuale, decît de grup. În acest caz formele arhaice ajung în pragul dispariției și ele încetează să mai existe în momentul dispariției ultimilor purtători ai fenomenului de cultură respectiv, purtători pe care i-am putea numi «oameni muzeu».

Factorii gust și mentalitate socială sînt totdeauna stimulatori, asociați sau disociați cu alți factori.

Există și forme contaminate de costum, care se caracterizează prin îmbinarea unor însușiri ale elementelor de același gen aparținînd unor culturi diferite. Și forma contaminată armonizează utilul cu frumosul, tinzînd spre un caracter tipic. Ce ne interesează însă este rezultatul final, adică fenomenul încheiat. Nu ne referim la aspectele pe care el le ia în etapele de trecere — etape care ar corespunde cu fazele de bilingvism din lingvistică — pînă la realizarea contaminării. Etapele de trecere spre forma finală le denumim «nestructurate», fiindcă fenomenul de cultură în acest timp are un caracter atipic.

Simpla alăturare a unor elemente de port aparținînd la două culturi, fără armonizarea utilului cu frumosul — ceea ce nu ar presupune un act de creație —, nu poate justifica considerarea fenomenului drept contaminat. Este o formă de hibridizare.

În același grup etnic observăm uneori existența a diferite forme de costum, adică un polimorfism structural. Cum se explică aceasta? Cauzele social-economice și politice, ca și alți factori, pot determina uneori o evoluție așa-zisă locală a costumului, deși el pleacă de la același fond; contactele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

între diferite popoare contribuie și ele — în anumite zone — la modificări în costum. Așa se explică, de pildă, polimorfismul costumului popular din Transilvania, în zonele de convieţuire cu minorităţile naţionale. Colonizările și migraţiile au avut și ele rolul lor în determinarea unui specific local al portului. Aceste evenimente cu caracter social intervin deci în tradiţiile locale.

Tipologia costumului popular. Prin tip înţelegem o formă fixă, care, prin însușirile sale specifice, asigură, la vedere, trezirea aceleiași imagini structurale de ansamblu a costumului. În determinarea tipului unui costum, recurgem la o selecţionare a pieselor sale componente, iar denumirea care se dă este determinată de piesa cheie sau piesele cheie ale costumului respectiv. Cînd zicem de pildă costum femeiesc cu fotă, avem dintr-odată imaginea generală a unui costum, caracterizat prin existenţa piesei strîmte care îmbracă corpul de la brîu în jos. Dezvoltarea pe care o iau piesele componente ale costumului cu fotă ne duce la unele variante, pe care le putem ușor indica adăugînd la denumirea generică a tipului un anumit atribut: costum cu fotă « de Muscel », costum cu fotă « de Argeș », costum cu fotă de « Moldova de nord » etc. Tot așa și în ceea ce privește costumul cu catrinţe: costum cu catrinţă « de Mehedinţi », costum cu catrinţă « de Romanaţi » etc.

În general nu se păstrează o ierarhie tipologică. Se vorbește de tipul de costum cu fotă de Muscel, de Argeș etc., iar nu de o variantă sau o subvariantă, aceasta pentru că se încearcă a se evita un schematism prea riguros.

Caracterul constant și transmisibil al unor subtipuri, variante sau subvariante, le atrage adesea denumirea de tipuri, atunci cînd ele însele generează alte forme.

Piesa de costum care determină denumirea tipului poate fi denumită « definitorie ».

Între elementele de costum femeiești definitorii, după literatura de pînă acum, amintim următoarele: opregul în franjuri, catrinţele, fota, peștemanul, cărora li se pot adăuga unele piese cu caracter definitoriu local ca: ceapsa, conciul, velitura etc.

Ţinînd seama de piesele definitorii, costumul popular femeiesc de la noi apare sub forma mai multor tipuri:

I. *Costumul femeiesc cu opreg.* Se caracterizează prin existenţa unor șorţuri cu franjuri așezate unul în față și altul la spate, sau numai a unuia la spate, cînd este asociat cu o catrinţă aplicată în față. Piesa definitorie ajutătoare la acest costum este ceapsa sau conciul. Aria de răspîndire: Banat, zonă limitată din Hunedoara; se găsește și la romînii dintre Timoc și Morava. Se întîlnește și la populaţia sîrbească, unde franjurile se cheamă « keţele ».

Costumul femeiesc cu opreg are mai multe variante: costumul de Bistra, de Coștei, de Caransebeș etc.

II. *Costumul femeiesc cu catrinţe.* Foarte răspîndit, se caracterizează prin niște șorţuri ţesute în casă și bogat ornamentate, aplicate unul în față și altul la spate. Aria de răspîndire: Oltenia, zona dintre Olt și Topolog din Muntenia și partea nordică, unde coexistă în unele părţi cu fota; sudul Munteniei și o zonă destul de întinsă din sudul Moldovei; întreaga Transilvanie și Maramureș, cu excepţia următoarelor subzone: Oaș, Arad, valea Mureșului superior.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Costumul femeiesc cu catrinţă prezintă numeroase variante: costumele de Mehedinţi (fig. 2) Gorj, Vîlcea, Dolj, Romanaţi, Teleorman, Hunedoara, Sebeș, Sibiu (unguresc), Făgăraș, Munţii Apuseni (valea Arieșului), Bihor, Năsăud, Cluj, Maramureș etc.

Ca subvariante de costume putem enumera costumul cu catrinţă de Poiana și Jina, caracterizat prin prezenţa veliturei (fig. 3 *a*), costumul cu coarne de Făgăraș etc.

III. *Costumul femeiesc cu fotă.* Se întîlnește în vaste ţinuturi, lăsînd subzone mici pentru tipuri cu totul locale în Muntenia (unde există tipuri cu fotă de Argeș, tipul cu peșteman de Vlașca), adică acoperă întreaga parte nordică a Munteniei și a Moldovei.

Costumul cu fotă are și el mai multe variante: costumul de Argeș, Muscel (fig. 4), Dîmboviţa, Olt, Buzău, Rîmnic, Vrancea, Bacău, Neamţ, Rădăuţi, Dorna etc.

IV. *Costumul cu vîlnec.* Este vorba de un element de port sub forma unei fuste încreţite, de lînă, ţesută în casă, frumos și bogat aleasă, care se întîlnește în Oltenia (fig. 5) coexistînd cu costumul cu catrinţă.

V. *Costumul femeiesc cu sogă sau crăţan de Mehedinţi.* În zona Mehedinţi și în cea a Doljului, există un fel de vîlnec cu fond albastru închis, negru sau grena, bogat ornamentat, spre poale cu betea, de un rar efect artistic (fig. 6). După denumire și dimensiune el se înrudește cu elemente de port bulgărești sudice.

VI. *Costumul femeiesc cu peșteman.* În zona Vlașca, există un costum femeiesc, caracterizat prin prezenţa unei catrinţe în faţă și a unei catrinţe încreţite, de culoare neagră, la spate, care îmbracă și șoldurile acoperind în faţă, parţial, catrinţa. Peștemanul este direct înrudit cu o formă similară de costum bulgăresc.

VII. *Costumul femeiesc cu fustă de Oaș*, cu arie de răspîndire în nord-vestul ţării.

Schema de faţă n-a epuizat enumerarea tuturor variantelor și subvariantelor de costum femeiesc, aceasta rămînînd pe seama monografiilor locale.

Privind în ansamblu tipologia costumului femeiesc, observăm că trei sînt tipurile principale, care acoperă arii însemnate din suprafaţa ţării: costumul cu catrinţă, costumul cu fotă și costumul cu opreg în franjuri. Toate aceste piese definitorii de costum fiind de origine preistorică, costumul popular femeiesc de la noi — indiferent de influenţele eterogene de-a lungul vremii — este de geneză preistorică. Referindu-ne strict la materialul arheologic se pot desprinde două concluzii:

a. Costumul femeiesc este de origine iliro-tracică prin existenţa opregului în franjuri și a catrinţelor, piese cunoscute de către iliro-traci;

b. Costumul femeiesc cu fotă este de geneză pre-iliro-tracică, întrucît aceasta apare la triburile neolitice ale culturii Cucuteni și Vlădastra, care premerg epocii de formare a popoarelor.

În ceea ce ne privește, înclinăm să credem că triburile amintite sînt strămoși ale celor iliro-tracice, dacă ne întemeiem pe unele elemente de cultură materială, ca de pildă tipurile de cuptoare tronconice cu grătar cucuteniene, hora rotundă cunoscută la aceleași triburi, păstrată pînă astăzi.

Concluziile de mai sus au valabilitate deplină, întrucît tipul de costum considerat, ca de pildă « costumul cu fotă », « costumul cu catrinţă » etc., nu reprezintă un fenomen particular. Fiecare din aceste costume, pe lîngă piesa definitorie, este compus de asemenea din elemente de origine

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pre- sau iliro-tracică, după cum am arătat cînd am prezentat originea pieselor esențiale de port femeiesc.

Tipologia costumului bărbătesc poate fi făcută și ea după unele piese de veșmînt definitorii.

Deși caracterele costumului bărbătesc sînt mai puțin pregnante decît ale celui femeiesc, totuși se pot distinge mai multe tipuri, cu arii de răspîndire variate:

I. *Costumul bărbătesc cu iți (cioareci strîmți).* Într-o mare zonă din țară se poartă iți strîmți, care formează caracteristica esențială pentru costum, indiferent de restul pieselor care îl compun.

Costumul cu iți se prezintă sub forma a două variante principale:

a. Costumul cu iți sau cioareci strîmți, lipiți pe picior (fig. 7, 8).

b. Costumul cu iți strîmți și încrețiți pe picior, fie pînă la genunchi, fie pînă la șold.

Aria de răspîndire a iților strîmți este foarte mare, cuprinzînd nordul Munteniei, cea mai mare parte din Moldova, Transilvania cu excepția zonelor Maramureș, Oaș, Bihor, Arad și Banat. Iții strîmți sînt făcuți din pînză țesută în patru ițe, subțire. În tipologia de față, prin iți strîmți am înțeles și cioarecii de dimie lipiți pe picior, purtați mai ales în Transilvania, pe care îi întîlnim și în secuime.

Aria de răspîndire a iților cu crețuri se prezintă sub forma unor enclave, mai ales în Moldova (Neamț, Roman, Iași etc.) și sporadic în nord (Bosanci etc.).

II. *Costumul bărbătesc cu cioareci din dimie albă.* Aria de răspîndire a acestui costum cuprinde Oltenia (fig. 9) și parte din Muntenia.

III. *Costumul bărbătesc cu fustă.* Aria de răspîndire: lanțul carpatic.

IV. *Costumul cu cioareci largi, din familia șalvarilor.* Acest tip de costum se întîlnește numai în sudul Carpaților și anume în zonele Teleorman (fig. 10) și Vlașca. Prezența lui indică influența turcească, care s-a exercitat fie prin contactul cu populațiabul gărească imigrată, fie pe altă cale.

V. *Costumul bărbătesc cu izmene largi.* Aria lui de răspîndire cuprinde Țara Oașului și Maramureș. El s-a dezvoltat sub influența maghiară.

Costumul bărbătesc cu izmene largi se prezintă și sub forma unei variante, izmenele fiind mai strîmte, însă de aceeași factură ca și cele largi.

O serie întreagă de piese de costum pot fi de asemenea luate în considerare pentru determinarea unei tipologii a portului popular: haina albă cu mîneci și giubeaua, răspîndită în Oltenia și parte din Muntenia; sumanul care se întîlnește în Moldova, Maramureș și o parte din Năsăud; guba care se poartă în Maramureș și Oaș.

În prezentarea de pînă aici n-am făcut aluzie la costumul păstoresc, întrucît acesta se caracterizează prin prezența aceluiași element de bază, itarul strîmt; la acest costum, se adaugă o serie de piese (pălăria sau căciula mocănească, cămașa cu barbură, bitușca etc.), care îl definesc ca pe un costum păstoresc, adică profesional. Întrucît la tipologia costumului bărbătesc toate elementele care i se adăugau duceau la identificarea unei variante, și de data aceasta vom considera costumul păstoresc ca o variantă a costumului de bază cu iți strîmți.

Schema de față a tipologiei costumului bărbătesc nu poate fi considerată încheiată, iar variantele utmează a fi determinate cu precizie prin monografii locale.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

La piesele definitorii ale tipurilor de costum bărbătesc se asociază articole de port între care căciula, pînă nu de mult cămașa despicată în părți, gluga, opincile, cămașa cu barbur, cămașa cu fustă etc., toate de tradiție preistorică.

Dacă ținem seama de originea pieselor care compun costumul popular bărbătesc de la noi, se desprind următoarele concluzii: costumul cu ițari și costumul cu cioareci de dimie albă sînt de origine iliro-tracică; iar costumul cu cioareci largi din familia șalvarilor și costumul cu izmene largi, în măsura în care și restul elementelor nu sînt de tradiție iliro-tracică, apar drept costume de influență eterogenă.

Aria de răspîndire a costumelor bărbătești de geneză iliro-tracică este cea mai întinsă, cuprinzînd Oltenia, cea mai mare parte din Muntenia, Moldova și Transilvania, în afara zonelor Maramureș, Oaș, Bihor, Arad și Banat.

Pe baza celor arătate mai sus putem afirma că geneza costumului popular romînesc — cu toate influențele eterogene exercitate asupra lui de-a lungul veacurilor, păstrînd însă linia de dezvoltare a culturilor neolitice, bronz etc. — apare de tradiție preistorică.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ РУМЫНСКОГО НАРОДНОГО КОСТЮМА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Автор указывает на то, что в XVIII—XIX вв. саксонцы, жизнь которых протекала в контакте с румынами, и, в особенности, иностранные путешественники, под влиянием латинского характера румынского языка, приписывали и народному костюму то же происхождение. После того как в 1874 г. А. И. Одобеску указал на сходство между румынским костюмом и дакийским, изображенным на Колонне Траяна, систематическое изучение вопроса было вновь возобновлено в 1908 г. Эмилем Фишером и продолжено затем другими исследователями Г. Опреску, Карлом Шухардом, К.С. Николаеску-Плопшором, В. Думитреску, Ромулусом Вуя и др. Указан вклад каждого исследователя в отдельности. Из трудов этих исследователей ясно вытекает, что румынский народный костюм имеет доисторическое происхождение, хотя и подвергается разнообразным влияниям в течение веков.

После второй мировой войны к вопросу о происхождении народного костюма вернулись, основываясь на систематических исследованиях. В этом направлении автор предлагает и применяет аналитический метод, считая, что сравнительный метод на основе общих свойств изучаемых предметов является недостаточным. Новый прием позволяет определить элементы, входящие в состав изучаемого явления, а также его эволюцию, то есть его происхождение.

После указания на то, что вопрос о происхождении костюма является вопросом материальной культуры, автор приступает к изучению главных элементов женского (рубаха, различные виды домотканных юбок с бахромой и без нее, длинный вышитый пояс) и мужского костюма (меховая шапка, колпак, рубаха с боковыми прорехами, белые узкие штаны, домотканные штаны, капюшон, рубаха с юбкой), находя аналогичные элементы у доиллирийско-фракийских и иллирийско-фракийских племен, что доказывает доисторическое происхождение костюмов.

Изучая структуру костюма, автор устанавливает, что обычно, он бывает трех типов: последовательной эволюционной формы, формы, искаженной заимствованием, и полиморфной.

Определение типа костюма производится путем селекции составных его частей, а название дается по главным его частям. Автор устанавливает следующие части женского костюма: костюм с «опрегом», с бахромой, костюм с «катринцей», костюм с «фотой», костюм с «вылнеком», костюм с «согна» из Мехединца, костюм с «пешти-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

маном », отмечая, что первые три типа распространены на всей территории страны, остальные же встречаются лишь на небольших участках.

Женский костюм — доисторического происхождения, так как не только его части, давшие название первым трем типам костюмов, но и большинство элементов, с которыми они объединены, являются традиционными для доиллирийско-фракийских или иллирийско-фракийских племен.

Автор различает следующие типы мужского костюма: костюм « ицари » (узкие домотканные белые штаны в сборках), костюм с « чиоречи » (штаны из белой домотканной шерсти), костюм с широкими « чиоречи », похожими на шаровары и костюм с широкими « измене » белыми полотняными штанами.

В то время как костюм с « ицари » и « чиоречи » из белой домотканной шерсти иллирийско-фракийского происхождения, остальные костюмы, поскольку их составные части, давшие им название, не объединены, в большинстве случаев с иллирийско-фракийскими элементами, носят различные следы венгерского и турецкого влияния.

Две карты указывают области распросранения женских и мужских костюмов.

GENÈSE DU COSTUME POPULAIRE ROUMAIN

RÉSUMÉ

L'auteur commence par rappeler qu'entre le XIV[e] et le XIX[e] siècle de nombreux voyageurs étrangers, ainsi que les Saxons de Transylvanie vivant au contact des Roumains, influencés par le caractère latin de la langue roumaine, attribuaient également une origine latine au costume national traditionnel. Après Al. I. Odobescu qui, le premier, en 1874, relève les analogies du costume populaire roumain avec celui des Daces de la Colonne Trajane, il fallut attendre l'année 1908 pour voir la question reprise et étudiée méthodiquement par Emil Fischer et, apès lui, par d'autres chercheurs, tels que G. Oprescu, Carl Schuhhardt, C. Nicolăescu-Plopşor, Vl. Dumitrescu, Romulus Vuia, et al. L'auteur rappelle les travaux de ces chercheurs et l'apport de chacun d'eux à l'étude du problème. L'idée qui se dégage clairement de ces recherches est celle de la genèse préhistorique du costume populaire roumain, dont la tradition s'est perpétuée en dépit de toutes les influences hétérogènes subies au cours des âges.

Ce n'est qu'après la deuxième guerre mondiale que le problème est une fois de plus repris, cette fois sur la base de recherches systématiques. Pour celles-ci l'auteur de l'article préconise la méthode analytique — considérant insuffisante la méthode comparative, fondée sur les caractères globaux des objets soumis à l'examen du chercheur. Le procédé analytique fournit, en effet, les moyens de saisir sur le vif les éléments constitutifs du phénomène étudié et son évolution, en d'autres termes, sa genèse.

Après avoir établi que la genèse du costume est un problème de civilisation matérielle, l'auteur entreprend d'étudier les éléments essentiels du costume féminin — chemise, *opreg* à franges, *catrinţa* (pièce rectangulaire d'étoffe brodée ou pailletée, formant tablier par devant et par derrière), *fota* (sorte de jupe sans fronces, faite d'une pièce d'étoffe serrée autour des hanches), *betele* (étroite bande, de tissu s'enroulant autour de la taille en guise de ceinture) —, ainsi que ceux du costume masculin — *căciula* (bonnet de peau de mouton ou de fourrure), bonnet collant, chemise fendue sur les côtés, *iţari* (pantalon long à jambes étroites), *cioareci* (chausses collantes en drap blanc, soutachées de noir), *gluga* (capuchon), chemise à jupon plissé en forme de fustanelle — auxquels il découvre des analogies chez les tribus pré-illyro-thraces et illyro-thraces, ce qui dénote bien leur origine préhistorique.

Passant ensuite à la structure du costume, l'auteur y discerne trois aspects accoutumés, correspondant chacun à une forme différente: forme d'évolution continue, forme contaminée et polymorphisme.

La détermination de chaque type de costume est faite au moyen d'un tri des pièces qui le composent, la pièce-clef donnant son nom au type respectif. Ainsi, passant en revue les différentes pièces du costume féminin, l'auteur établit l'existence des cinq types suivants: à *opreg* à franges, à *catrinţa*, à *fota*, à *vîlnic* (jupe froncée et brodée), à *sagna de Mehedinţi* (jupe à fronces, portée dans la région de Mehedinţi), à *peşteman* (jupe de toile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de couleur ou de cotonnade imprimée). Les trois premiers de ces types sont répandus sur tout le territoire du pays, alors que les deux autres n'apparaissent guère que sous forme de petites enclaves. La genèse préhistorique du costume féminin est démontrée par le fait que, non seulement les pièces qui prêtent leur nom aux trois premiers types, mais encore la plupart des éléments qui s'y associent appartiennent à la tradition pré-illyro-thrace ou illyro-thrace.

Pour le costume masculin, l'auteur distinque les quatre types suivants: à *iţari* (collants ou froncés), à *cioareci* de drap blanc, à *cioareci* larges (chausses très amples à vaste fond, serrées aux chevilles) et enfin, à large pantalon flottant, en toile.

Alors que les costumes à *iţari* et à *cioareci* de drap blanc sont d'origine illyro-thrace, les autres types — dans la mesure où la pièce-clef dont ils tirent leur nom n'y est pas associée à une majorité d'éléments illyro-thraces — révèlent des influences hétérogènes, magyares et ottomanes.

Deux cartes, indiquant l'aire d'expansion des différents costumes féminins et masculins, complètent cette étude.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MEDIEVALĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ÎNCEPUTURILE ARTEI FEUDALE DIN ŢARA NOASTRĂ ÎN LUMINA ULTIMELOR DESCOPERIRI ARHEOLOGICE

de CORINA NICOLESCU

Între numeroasele și complexele probleme rămase încă în umbră în istoria ţării noastre, sînt și acelea legate de originile și data constituirii artei romînești. Cercetările arheologice realizate în trecut au dat la iveală materiale preţioase, din perioada comunei primitive și a sclavagismului pînă în veacurile V—VI e.n., care n-au fost valorificate încă sub raport artistic într-o publicaţie unitară. De la etapa romano-bizantină se făcea apoi un salt uriaș de nouă veacuri, considerîndu-se ca monumente de început ale artei feudale romînești bisericile Sf. Niculae Domnesc și Sînt Nicoară din Argeș. Intensificarea în ultimii zece ani a cercetărilor arheologice privind această vreme în special, și perioada feudală în general, a dat rezultate de o deosebită semnificaţie și pentru cunoașterea începuturilor artei feudale în ţara noastră. Treptat, treptat, se conturează nu numai istoria mai veche a ţinuturilor carpato-dunărene, dar și aspectul civilizaţiei și artei constituite aici. Se cunosc azi monumente numeroase și importante ale artei paleocreștine, care a avut o interesantă evoluţie, mai ales în Dobrogea pînă la începutul secolului al VII-lea. Numeroasele basilici [1], inscripţiile [2]

[1] La Dinogetia s-a dezvelit o basilică creștină din veacul al VI-lea, pictată în tempera. *SCIV* III, 1952, p. 393—394; *SCIV*, IV, 1953, p. 256—257. La Histria se constată de asemenea o intensă activitate constructivă cu caracter urbanistic în secolele V—VI; cele mai remarcabile monumente ale acestei etape sînt două basilici de mari proporţii. Em. Condurachi, *Histria à l'époque du Bas-Empire d'après les dernières fouilles archéologiques*, în *Dacia*, I, 1957, p. 245—263, și *Histria romano-bizantină în lumina ultimelor săpături*, în *Monumente și muzee*, I, 1958, p. 21—37. Inventarul la zi și bibliografia completă a monumentelor descoperite în ultima vreme în studiul lui I. Barnea, *Monumente de artă creștină descoperite pe teritoriul R.P.R.*, în *Studii teologice*, XI, 1958, nr. 5—6, p. 287 și urm.

[2] Centrele cele mai însemnate ale creștinismului dobrogean, așa cum apar în inscripţii, sînt: Tomis, Callatis, Histria, Axiopolis, Dinogetia, Ulmetum și Tropaeum Traiani. Vezi R. Netzhammer, *Die christlichen Altertümer der Dobrudscha* Bucureşti, 1918; I. Barnea, *Discul episcopului Pyternus*, în *Analecta*, II, 1944, p. 185—197 și studiile mai recente ale aceluiași autor: *Creștinismul în Scythia minor după inscripţii*, în *Studii teologice*, VI, 1954, nr. 1—2, p, 65—112; *O inscripţie creștină de la Axiopolis*, în *Studii teologice*, VI, 1954, nr. 3—4, p. 219—228; *Quelques considérations sur les inscriptions chrétiennes de la Scythie mineure*, în *Dacia*, I, 1957, p. 265—288.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și obiectele aflate în Dobrogea, încă necercetate din punct de vedere artistic, sînt dovada unei arte paleocreștine remarcabile în centrele orășenești de la Dunărea de jos, legate de lumea bizantină și balcanică.

Perioada de trei veacuri (sec. VII—X), în care marile migrații au zdruncinat din temelie vechea și înfloritoarea civilizație romano-bizantină a acestor ținuturi, este încă întunecată, chiar sub raportul culturii materiale și al istoriei. Nădejdi noi și pentru domeniul artei aduc însă descoperirile arheologice din veacul al X-lea înainte. Ele izbutesc măcar parțial să dea relief cîtorva aspecte din cultura și arta care se înfiripă pe teritoriul carpato-dunărean, o dată cu cele dintîi relații feudale.

Părerea mai veche, după care începuturile artei feudale pe teritoriul țării noastre se situează abea în veacul al XIV-lea [1], este de mult depășită. Concluziile noi de ordin istoric cu privire la vechimea relațiilor feudale pe teritoriul romînesc, atît la Dunăre cît și în Transilvania [2], cît și unele prețioase încheieri desprinse din studiul iconografic al monumentelor romînești din Transilvania [3], zdruncină fundamental această veche concepție. Rezultatele cercetărilor în domeniul arheologiei feudale, din ultimii zece ani, întregesc și lămuresc, este drept încă parțial, tocmai această etapă atît de puțin cunoscută a secolelor X—XIV.

În prezentul studiu nu ne gîndim de altfel să înaintăm nici un fel de teorie. Ne propunem să strîngem doar puținele vestigii recent descoperite, care oglindesc dezvoltarea unei arhitecturi la Dunărea de jos, și să arătăm relațiile dintre aceste monumente și faptele sigure care se pot afirma în legătură cu ele.

Extinderea preocupărilor de arheologie feudală asupra ținutului dintre Dunăre și Marea Neagră a făcut cu putință descoperirea unui nou domeniu de artă și civilizație, legată de sfera largă a artei bizantino-orientale și de lumea balcanică. În evoluția acestei civilizații se pot marca două mari etape. În prima perioadă (sec. IV—VII) se continuă cu relativă strălucire vechea cultură greco-romană a Sciției mici. Îmbogățită considerabil prin descoperirile din ultimii ani, ea constituie un capitol nou al artei paleocreștine.

Cea de-a doua etapă se situează în secolele X—XIV. Dintru început trebuie acordat un loc deosebit veacului al X-lea, în raport cu veacurile următoare, elementele de cultură feudală constatate pe teritoriul dobrogean, înainte de instalarea autorității bizantine aici la sfîrșitul secolului al X-lea, constituind o problemă aparte [4].

Înglobarea teritoriului de la Dunărea de jos în sistemul militar și administrativ al imperiului bizantin, sub forma ducatului Paristrionului (Paradunavon), favorizează dezvoltarea civilizației de tip feudal, constituită aici încă din prima jumătate a secolului al X-lea. În aceste noi condiții, capătă o mare amploare construcțiile cu caracter militar, cetățile și fortificațiile

[1] N. Iorga, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 3. Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii romînești*, București, 1937, p. 11, afirmă de asemenea că « pînă către anul 1300, putem deduce că, înainte de întemeierea Principatelor, romînii n-au avut clădiri de cărămidă sau piatră », și p. 51.

[2] B. Cîmpina, *Le problème de l'apparition des états féodaux roumains*, în *Nouvelles études d'Histoire*, București, 1955, p. 188—207.

[3] I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932; *L'art byzantin et l'art lombard en Transylvanie*, Paris, 1938; *Das Zeugnis der Denkmäler religiöser Kunst*, în *Siebenbürgen*, București, 1943, p. 291—304.

[4] Cercetarea acestei perioade formează obiectul unui studiu mai complex, urmărind începuturile culturii feudale din țara noastră, în secolele X—XIV, în curs de pregătire.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

orașelor. Izvoarele bizantine atestă refacerea unor edificii de apărare existente la Dunăre, îndată după incidentele militare dintre Tzimiskes și cneazul kievian Sviatoslav, care au avut ca urmare pătrunderea din nou a bizantinilor în aceste ținuturi. Dar, o asemenea activitate constructivă a dobîndit proporții cu totul noi, în condițiile istorice create la începutul veacului al XI-lea, sub Vasile II Bulgaroctonul, acest mare împărat militar, preocupat înainte de toate de întărirea apărării hotarului dunărean [1].

Intensificarea activității constructive nu se reduce doar la înălțarea de cetăți, ci se constată și în domeniul religios. Ea trebuie pusă în legătură cu informațiile documentare privind existența unei organizații bisericești paristriene, subordonată patriarhiei constantinopolitane, al cărui centru mai vechi de la Dristra s-a deplasat în secolele XII—XIII la Vicina, unde a rămas pînă către mijlocul secolului al XIV-lea [2].

Dar nu numai monumentele recent descoperite, reduse ca număr și păstrate în stare fragmentară, ilustrează contactul timpuriu al societății locale cu lumea bizantină. Podoabele, țesăturile, materialele ceramice, cu mult mai bogate și mai variate, oferă posibilitatea urmăririi procesului de adaptare a elementelor de civilizație și artă bizantină condițiilor locale. Articolul de față se limitează numai la acele vestigii de arhitectură și pictură din secolele X—XII, deosebit de semnificative pentru perspectivele noi pe care le deschid pentru cunoașterea relațiilor directe dintre arta bizantină și arta românească din veacurile următoare, artele decorative constituind obiectul unei prezentări viitoare.

Monumentele de arhitectură de la Dunărea de jos, descoperite pînă azi, aparțin sec. X—XII. Ele se împart în două mari grupe: construcții militare (cetăți izolate și fortificații de orașe) și construcții religioase (biserici și mănăstiri). Din prima categorie sînt în curs de cercetare: cetatea de la Capidava [3], cetatea de la Garvăn-Dinogetia [4], așezată într-o insulă nu departe de Galați, și aceea din grindul dunărean numit Păcuiul lui Soare, din fața satului Galița [5], lîngă Ostrov. În cel de-al doilea grup se situează schitul rupestru de la Basarabi, biserica cimitirului de la Dinogetia și biserica de la Niculițel. O serie de constatări în ce privește așezarea acestor monumente în raport cu acelea romano-bizantine, materialele și procedeele de construcție sînt valabile pentru ambele grupe.

O primă observație desprinsă de pe urma monumentelor cercetate în trecut, sau în ultimii ani, în legătură cu arhitectura dobrogeană a secolelor X—XI, este reutilizarea sub diferite forme a vechilor construcții militare

[1] Pentru toată această problemă a etapelor de stăpînire bizantină la Dunăre, vezi studiul lui N. Bănescu, *Les duchés byzantins de Paristrion (Paradounavon) et de Bulgarie*, București, 1946.

[2] Scaunul episcopal de la Vicina era unul dintre cele mai bogate aparținînd patriarhatului de Constantinopol. Pentru viața Vicinei în secolele XIII—XIV vezi V. Laurent, *La domination byzantine aux bouches du Danube sous Michel VIII Paléologue*, în *Revue Historique du Sud-Est Européen*, XXII, 1945, p. 184—194, și *Le Métropolite de Vicina Macaire, et la prise de la ville par les Tartares*, în aceeași revistă, XXII (1946), p. 225—231.

[3] Gr. Florescu, Radu Florescu și Petre Diaconu, *Capidava*, București, Ed. Acad. R.P.R., 1958.

[4] Săpăturile pentru cercetarea cetății romane de la Garvăn-Dinogetia au început în anul 1938, sub conducerea prof. Gh. Ștefan; în prezent se cercetează mai ales faza medievală a așezării. Vezi Rapoartele de săpături în revista *Dacia*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1950—1956, și în *Materiale și cercetări arheologice*, 1956—1958.

[5] Săpăturile de la cetatea Păcuiul lui Soare, începute în campania din anul 1956, sub conducerea prof. I. Nestor, sînt în curs, vezi raportul în *Materiale și cercetări arheologice*, V (1959), p. 587—591

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din blocuri de piatră cioplită și cărămidă. Analizînd cele două sisteme de construcție, cît și elementele planurilor celor două biserici, cercetătorul stabilește legături cu monumentele cele mai apropiate din secolele X—XIII, din Messembria și Tapeziţa din Bulgaria [1]. Relaţia dintre arta românească a secolului al XIV-lea și arta bizantină sau orientală, prin intermediul Serbiei sau al Bulgariei, constituia singura explicaţie posibilă la o vreme, cînd nu se cunoșteau monumentele dobrogene. Descoperirile din ultima vreme dau o nouă orientare acestei probleme. Puntea de legătură cu lumea bizantină este directă și o formează arhitectura din Dobrogea care va influenţa și nordul Dunării, într-o fază timpurie, anterioară pătrunderii influenţei sîrbești. Acest procedeu rămîne propriu Ţării Românești, și nu apare de fel în Moldova unde cele mai vechi monumente ca biserica Sf. treime din Siret [2], Moldoviţa [3], Humor [4] etc., sînt construite în întregime din piatră brută, cărămida apărînd sporadic doar ca element decorativ al faţadelor, și foarte probabil în construcţia bolţilor [5].

Toate aceste descoperiri constituie, în stadiul actual al cercetărilor, doar începutul dovezii materiale a existenţei la Dunărea de jos, în secolele X—XII, a unor cetăţi și monumente religioase, mărturii ale dezvoltării unei civilizaţii de tip feudal, dezvoltată aici în legătură cu civilizaţia bizantină.

Am arătat mai sus fapte și constatări relative la construcţiile din secolele X—XII, privind așezarea, materialele și procedeele. Mai multe și mai bogate elemente și posibilităţi de precizare ale fenomenului artistic ne oferă însă monumentele religioase, de aceea asupra acestora socotim necesar să insistăm.

În stadiul actual al cercetărilor, sînt cunoscute și publicate doar trei monumente religioase și anume: schitul rupestru de la Basarabi, biserica cimitirului de la Garvăn-Dinogetia și biserica mănăstirească de la Niculiţel. Descoperirea acestor monumente nu numai că schimbă cronologia începuturilor artistice din ţara noastră, dar pune într-o lumină cu totul nouă întregul proces de formare al artei românești și legăturile ei cu Bizanţul și cu lumea orientală.

Complexul de paraclise și chilii, săpate în stînca Tibișirului de la Basarabi, este cel mai vechi monument din acest grup [6]. Constituit dintr-o

[1] O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea-de-Argeș*, Paris, 1931, p. 34 și următoarele.

[2] Încă necunoscut în detaliu, sub aspectul lui originar, după restaurarea realizată de prof. H. Teodoru, în 1942, acest monument a fost sporadic prezentat în articolele *Ceramica decorativă în arhitectura veche românească*, în *Arhitectura R.P.R.*, 1954, nr. 2, p. 22, și *Monumente și orașe în trecutul regiunii Suceava*, de Corina Nicolescu în *Arhitectura R.P.R.*, 1956, nr. 10, p. 15, fig. 1—3. O prezentare mai amplă am făcut-o în studiul *Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Antecedente și etape de evoluţie*, din volumul colectiv *Cultura în epoca lui Ștefan cel Mare*, în curs de apariţie.

[3] În ruinele bisericii de la Alexandru cel Bun nu apar de fel cărămizi. Glaful unicei ferestre păstrate la absida de sud, ca și glaful ușii dintre naos și pronaos nu sînt căptușite cu cărămidă, așa cum se observă la monumentele epocii lui Ștefan cel Mare. Fragmentele de tencuială cu pictură păstrate în glaful ferestrei sînt aplicate direct peste zidăria de piatră. Vezi Șt. Balș, Corina Nicolescu, *Mănăstirea Moldoviţa*, București, 1958, p. 23—26.

[4] Un studiu mai atent al ruinelor vechiului Humor duce la aceleași concluzii; o firidă păstrată în absida estică nu este căptușită cu cărămidă, tencuiala este aplicată direct pe zidăria de piatră. Aici însă se păstra pînă nu demult un bloc din faţadă, cu o friză de cărămizi smălţuite de culoarea peruzelei, ca și la Siret și Mirăuţi. În rest, lipsesc cărămizile între dărîmături.

[5] Bolţile se construiau și ele din piatră în secolul al XIV-lea. De pildă, bolta semicilindrică din gangul de intrare al cetăţii Neamţ este în întregime din tuf calcaros.

[6] Întreaga descriere este făcută după I. Barnea și V. Bilciurescu, în *Materiale și cercetări arheologice*, VI, în curs de apariţie, și după comunicarea ţinută în cadrul seminarului româno-sovietic din 29.XII.1958 de I. Barnea. Personal nu am putut vedea monumentul, fiind inaccesibil din pricina lucrărilor de consolidare.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mică biserică, trei paraclise, camere funerare și chilii, legate între ele prin coridoare înguste și joase, dispuse la diferite niveluri, monumentul a fost datat pe baza unui grafit cu caractere cirilice din anul 992 (6500) [1]. Arheologic, s-au putut desprinde însă două etape de viețuire, care se desfășoară într-o perioadă relativ scurtă, de aproximativ un veac. Începuturile așezării s-ar situa către sfîrșitul secolului al IX-lea sau începutul secolului al X-lea, deci într-o fază anterioară stăpînirii bizantine, cînd însă știm că aceste ținuturi erau în legătură cu imperiul bulgar.

Încăperea cea mai spațioasă care constituie și intrarea în întregul schit, este biserica principală, de plan rectangular, împărțită în trei: absida semicirculară adăpostind masa altarului, naosul și pronaosul, despărțite între ele prin pereți săpați în stîncă. O boltă neregulată, grosolan cioplită, încercare de a realiza un semicilindru, acoperă naosul și pronaosul, care comunică printr-o ușă scundă, arcuită în partea superioară.

Absida semicirculară, înălțată față de naos, este acoperită cu o semicalotă sferică; în ea s-a cioplit în stîncă masa altarului, de forma unui bloc paralelipipedic lipit de peretele estic. În stînga (nord) este săpată o mică masă, pentru proscomidie, iar în dreapta este doar un postament. Pe peretele de vest al pronaosului, la intrare, este de asemenea cruțată în peretele de stîncă o bancă, iar în colțul de nord spre naos, o masă. Cele două camere funerare din apropierea bisericii sînt dreptunghiulare, acoperite cu o boltă semicilindrică. Un paraclis, legat la rîndul lui de o cameră funerară, prezintă o arhitectură ceva mai complicată. Planul rectangular este încununat la est de o absidă centrală semicirculară încadrată la nord și la sud de cîte o absidiolă. Un cancellum, înalt de 60 cm, avînd la mijloc o intrare, desparte încăperea altarului de naosul, mai jos cu o treaptă. În absidă, s-a păstrat și aici, fragmentar, masa altarului lipită de peretele estic. Două găuri făcute în pereții laterali ai absidelor au servit probabil să susțină o vergea, de care se prindea o țesătură (catapeteasma). Ornamentația acestor monumente se poate împărți în două grupe mari, din punct de vedere al conținutului: una redusă la simbolul crucii, cea de-a doua constituită din imagini mai complicate de animale și figuri de sfinți. Ornamentele sînt zgîriate în peretele de stîncă, unele sînt ușor reliefate, iar în alte cazuri, s-a utilizat un strat de preparație peste peretele de stîncă și humă de culoare roșie. Cruci numeroase se găsesc încă de la intrarea în biserică, două zgîriate pe peretele exterior, deasupra intrării, altele de-o parte și de alta a comunicării dintre naos și pronaos. Pe peretele de nord al naosului, așezate oarecum simetric față de acelea de pe peretele sudic, sînt săpate cruci cu brațe egale, triunghiulare, înscrise în cîte un cerc; altele sînt simple, cu brațele egale; deoparte și de alta a uneia dintre ele apar săpate și inițialele lui Iisus Christos.

Cea de-a doua categorie de ornamente este formată din reprezentări animaliere ca: iepuri, cai, cîini, păsări, un călăreț și animale fantastice, zgîriate pe peretele de stîncă. Aceste motive se găsesc mai ales în prima încăpere a bisericii, care primește și puțină lumină, comunicînd direct cu exteriorul. Într-o singură încăpere apar figuri de sfinți, în atitudinea de oranți, și o torță aprinsă. Aici se încearcă chiar a realiza pictură, pentru că peste peretele de stîncă este aplicată o preparație din mortar, peste care s-a

[1] La intrarea în biserică, pe peretele exterior, sînt săpate două cruci și data.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

dat cu o culoare de humă roşie-cărămizie, aceeaşi care este utilizată şi la împodobirea unei categorii de olărie locală, din aceeaşi vreme, care s-a găsit la Capidava şi la Dinogetia.

Notele sumare pe care le-am dat mai sus sînt menite să atragă doar atenţia asupra vechimii şi importanţei cu totul excepţionale pe care acest monument o deţine în cadrul apariţiei celor dintîi manifestări artistice pe teritoriul ţării noastre. Arhitectura lui are o serie de trăsături comune, de plan şi structură, cu unele biserici rupestre capadociene, considerate de G. Jerphanion [1] de tipul arhaic. Planul simplu, rectangular, dispoziţia încăperilor, despărţirea absidei altarului de naos printr-un cancellum, după sistemul propriu tradiţiei bisericii primitive, sînt caracteristicile acestui grup de monumente. Un studiu detaliat, urmărind dispoziţia şi semnificaţia simbolică a elementelor decorative, va duce desigur la stabilirea înţelesului, vechimii şi originii lor, care ca primă impresie sugerează de asemenea legături cu monumentele rupestre din Capadocia. Existenţa unui astfel de monument pe teritoriul dobrogean probabil ar trebui pusă în legătură cu mişcarea călugărimii orientale spre vest, mişcarea începută după iconoclasm, care a durat şi în veacurile următoare. Aşteptăm momentul cînd se va putea cerceta iconografic monumentul şi verifica mai temeinic aceste sugestii.

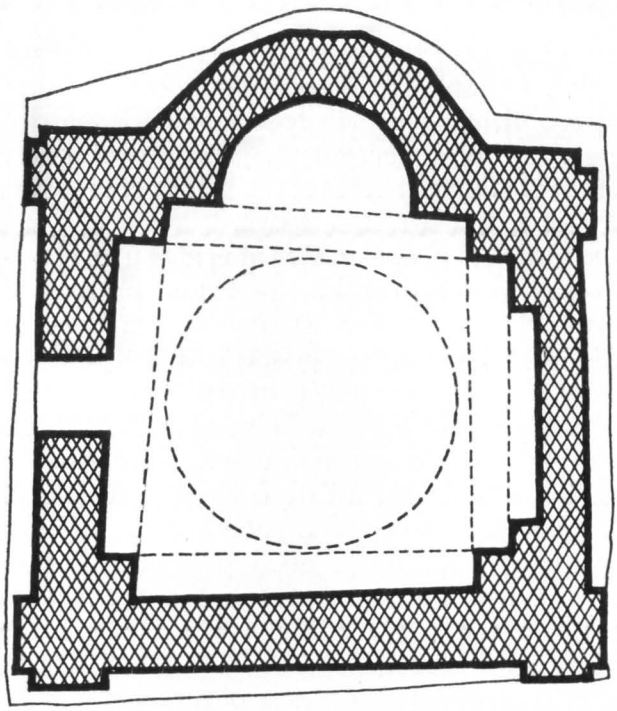


Fig. 2. — Planul bisericii cimitirului de la Garvăn-Dinogeţia. Sec. XI.

Monumentul de la Basarabi reprezintă pentru istoria artei feudale din ţara noastră cel mai vechi document de arhitectură şi pictură, cunoscut pînă azi, de o importanţă excepţională pentru înţelegerea unor elemente orientale în arta romînească. Schitul de la Basarabi este posibil să cuprindă, după datele pe care le posedăm pînă azi, elemente de orientare, care să ne ajute să cercetăm şi să lămurim caracterul unor biserici datate din secolele XIII—XIV din Ţara Romînească [2] şi Ţara Haţegului [3].

[1] Guillaume de Jerphanion, *Une nouvelle région d'art byzantin: Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, vol. I, 1—2, 1925—1926; vol. II, 1—2, 1942.

[2] I. D. Ştefănescu, *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie*, Paris, 1932, p. 423—424, pl. XXVIII—XXIX, biserica rupestră din Corbi, în pictura căreia apar elemente de iconografie capadociană.

[3] Pentru problema elementelor orientale în pictura bisericilor din Haţeg, vezi acelaşi autor, opera citată, şi lucrările: *Das Zeugnis der Denkmäler religiöser Kunst*, în *Siebenbürgen*, Bucureşti, 1943, p. 291—304.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pe cînd schitul de la Basarabi oglindește influențe orientale, cel de-al doilea monument cunoscut, biserica cimitirului de la Dinogetia[1] (fig. 2 și 3), datată către mijlocul veacului al XI-lea, este semnificativă pentru arhitectura bizantină propriu-zisă. Monumentul, din care s-a mai păstrat pe alocuri partea de jos a zidurilor, pe o înălțime variind între 0,30 și 0,80 m, deasupra fundației, este construit din rînduri de bolovani mari, prinși în mortar, destul

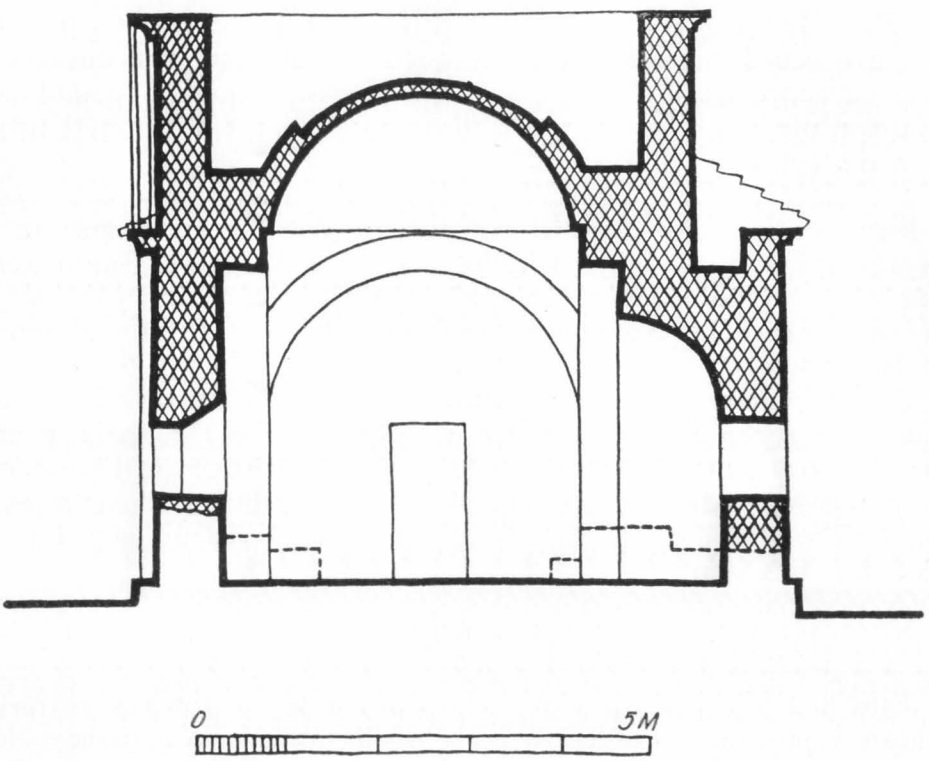


Fig. 3. — Secțiunea bisericii cimitirului de la Garvăn-Dinogeția. Sec. XI.

de regulat, alternînd cu cărămizi dispuse în trei rînduri orizontale. Pe alocuri între cărămizi se mai strecoară refolosite și țigle romane. Temelia, mai groasă decît zidul, are 1,60 m adîncime. Biserica este de plan pătrat, cu latura de 6 m în exterior; la est are o absidă semicirculară în interior și pentagonală în exterior. Grinzi de lemn străbăteau zidurile în partea de jos a temeliei și sub nivelul pardoselei. Probabil, o cupolă încununa naosul și o semicalotă absida. Un fragment de placă de ceramică smălțuită verde constituie singurul indiciu despre un eventual decor al fațadelor. În interior, pe pereții de nord și de vest, se mai păstrează încă porțiuni din vechea tencuială, iar din pictura interioară s-au mai găsit în săpături numeroase bucăți de mortar pictate. Culorile de tempera sînt dominate de un roșu-cărămiziu, la care se adaugă albastrul-cenușiu și ocrul[2].

[1] *SCIV*, II (1951), ianuarie-iunie, p. 45—48, fig. 32—33, fig. 29, p. 41; I. Barnea, *Relațiile dintre așezarea de la Garvăn și Bizanț*, în *SCIV*, IV (1953), nr. 3—4, p. 665—667, fig. 12; I. Barnea, *Monumente de artă creștină descoperite pe teritoriul R.P.R.*, în *Studii Teologice*, XI (1958), nr. 5—6, p. 299—300.

[2] Fragmente informe, din care nu se mai poate reconstitui decorul, se păstrează la Muzeul național de antichități.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cel de-al treilea monument, care prezintă de asemenea o importanţă cu totul deosebită pentru evoluţia arhitecturii romînești în veacurile următoare, este biserica de la Niculiţel (fig. 4) [1], datînd de la sfîrșitul secolului XI sau prima jumătate a secolului XII. Din această construcţie de proporţii reduse [2] s-a păstrat fragmentar doar temelia, lată de 0,70 cm, pe o înălţime de 0,25—0,30m, care lasă să se citească planul treflat cu absidele semicirculare aproape egale între ele. Fundată direct pe stîncă, temelia este făcută din cărămizi romane, luate din valul învecinat, și pe alocuri pietre, legate cu lut galben și pămînt. Pardoseala este tot din cărămizi. Sistemul de acoperire n-a fost precizat, dar este impus de planul central al monumentului, fiind foarte probabil o cupolă dintr-un material ușor sau un tavan de lemn.

Faptul că în jurul bisericii, pe latura de sud-est, au apărut resturile unor locuinţe, tot din cărămizi romane, în care apar fragmente ceramice contemporane cu acelea găsite în cadrul bisericii, cît și planul treflat al bisericii, fac probabilă existenţa aici a unei așezări mănăstirești, mai izolată de centrul important care s-a dezvoltat pe locul vechiului port roman Noviodunum.

Planul treflat al acestui monument trebuie subliniat de asemenea, întocmai ca și sistemul de construcţie al bisericii de la Dinogetia, pentru că va constitui una dintre trăsăturile cele mai caracteristice ale bisericilor din Ţara Romînească și din Moldova. Deși el a fost atribuit pînă acum exclusiv influenţei sîrbo-athonite, apare la Niculiţel cu două veacuri anterior venirii lui Nicodim în Oltenia.

*

Este drept că grupul celor trei monumente descoperite pe teritoriul dobrogean reprezintă niște construcţii relativ modeste, deoarece ele sînt îndepărtate de marile centre orășenești sau bisericești, ca Dristra, Pereiaslaveţul sau Vicina. Prezenţa lor, oarecum izolată în diferite părţi ale Dobrogei, este cu atît mai semnificativă,cu cît constituie dovada certă a generalizării construcţiilor religioase în acest ţinut în secolele X—XII. Varietatea sistemelor de construcţie, ca și a tipurilor lor, este de asemenea de subliniat, pentru că ne indică dintr-odată existenţa a trei categorii de monumente corespunzînd unor funcţii deosebite.

Raportînd monumentele descoperite la acelea cunoscute din Messembria [3], centrul de artă bizantină cel mai apropiat de Dobrogea în această vreme, cu care arhitectura romînească are unele trăsături comune pînă în secolul al XIV-lea, trebuie să ne imaginăm existenţa unor clădiri de amploarea și structura acestora, cel puţin la Vicina, centrul bisericesc cel mai important al lumii de la Dunărea de jos, pînă la mijlocul secolului al XIV-lea. De altfel, amploarea și aspectul grandios, pe care îl avea cel puţin unul dintre aceste centre încă în secolul al XIV-lea, este dat în portulanul genovezului Dulcerto. Vicina este reprezentată ca cel mai mare și important dintre por-

[1] *SCIV* (1954), p. 186—187; *SCIV*, VI (1955), nr. 3—4, p. 741—743, fig. 28—29; I. Barnea, *Monumente de artă creștină*, în *Studii teologice*, 1958, nr. 5—6, p. 305—306, fig. 16.

[2] Lg. 6 m. Diametrul absidei este de 1,90 m; absida sud de 1,70 m.

[3] O. Tafrali, *Monuments byzantins de Curtea-de-Argeș*, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

turile de pe litoralul Mării Negre, între Crimeea și Constantinopol. Ea apare, ca nici o altă localitate, înconjurată de ziduri puternice, care adăpostesc opulența unor palate și biserici inexistente pentru celelalte orașe [1].

În stadiul actual al cercetărilor lipsesc însă o serie de verigi importante, care să precizeze legătura dintre monumentele dobrogene din veacurile X — XIII și acelea înălțate în nordul Dunării și în Transilvania în aceeași vreme.

Pînă acum numai bisericile de la Turnu Severin [2], judecînd după procedeul constructiv, planul și structura lor, și după materialul ceramic [3] găsit în jur, se integrează cel mai bine veacului XIII, reprezentînd un ecou mai îndepărtat al extinderii pe întreaga linie a Dunării, în nordul ei, a artei bizantine, care s-a împămîntenit și s-a dezvoltat în ținuturile dobrogene.

Fig. 4. — Vedere a ruinelor bisericii de la Niculițel. Sec. XII.

Pe temeiul concluziilor istorice, ca și pe baza unor elemente de cultură materială, se poate afirma cu toată certitudinea că teritoriul dintre Dunăre și Marea Neagră a constituit neîntrerupt un focar de civilizație și artă, din secolul al X-lea pînă în secolul al XIV-lea, primind și integrînd concepția și procedeele tehnice proprii artei bizantine condițiilor locale.

Toate aceste elemente duc la întrezărirea unei perspective noi. Apare acum posibilă ipoteza, care rămîne a fi întemeiată pe cercetări și fapte viitoare, a înrudirii și legăturii artei românești, așa cum o cunoaștem în veacul al XIV-lea, cu monumentele și mișcarea artistică din secolele X—XI, din ținutul de la Dunărea de jos. Caracterul monumentelor intermediare (dintre veacurile X—XIV), așa cum am arătat, nu poate fi hotărît încă, din pricina lipsei verigilor de legătură. În parte, rămîne de altfel nehotărît încă și acela al monumentelor din veacurile X—XI, cu aspect general bizantino-oriental, dar de o constituție mai complexă, care va trebui lămurită în cercetările viitoare. Privită în această lumină nouă, construcția unui monument de amploarea și valoarea bisericii domnești de la Argeș capătă însă cu totul alt înțeles. *Ctitoria Basarabilor este rezultanta, nu începutul, unei îndelungate perioade de asimilare a artei și culturii bizantine, proces ale cărei origini le cunoaștem azi, din secolele X—XI la Dunărea de jos.*

[1] V. Laurent, *La domination byzantine aux bouches du Danube sous Michel VIII Paléologue*, în *Revue Historique du Sud-Est Européen*, XXII (1945), p. 184—194, și *Le Métropolite de Vicina Macaire, et la prise de la ville par les Tartares*, în aceeași revistă, XXII (1946), p. 225—231.

[2] Al. Bărcăcilă, *Cetatea Severinului*, în *Bul. Com. Mon. Ist.*, XXX, 1937, fasc. 94, p. 151—152.

[3] B. Slătineanu, *Contribuțiuni la ceramica bizantină de la Turnu-Severin...*, București, 1937, p. 326—327.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ЗАЧАТКИ РУМЫНСКОГО ФЕОДАЛЬНОГО ИСКУССТВА В СВЕТЕ ПОСЛЕДНИХ АРХЕОЛОГИЧЕСКИХ ОТКРЫТИЙ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Благодаря результатам исследований последнего десятилетия в области феодальной археологии, удалось, хотя и частично, но ярко, выявить новые стороны культуры и искусства, которые создались на карпато-дунайской территории, начиная с X в., одновременно с установлением феодальных отношений. Настоящая статья ставит себе целью обратить внимание на выдающееся значение ряда памятников X—XII вв., недавно обнаруженных в Добрудже, которые, наряду с предметами декоративного искусства, как например украшения и керамика, приводят к достоверному заключению о возникновении искусства на румынской земле еще с X в. Рассматриваемая в этом истинном свете, отражающем влияние византийской и восточной культуры и искусства в нижедунайских землях еще с X в., постройка в XIV в. такого значительного и ценного памятника, как господарская церковь в Арджеше, является результатом долгого процесса ассимиляции и оформления искусства, существовавшего в этих землях еще с X в.

Исследование строительных материалов и приемов постройки крепостей Диногетия, Капидава, Пэкуюл-луй-Соаре и др. и домов местных жителей, приводит к заключению, что в те времена пользовались старыми материалами, уже бывшими в употреблении, сохранившимися от важных византийских крепостей и городов, существовавших в нижнедунайских землях, разрушенных в конце VI и VII вв., павших под ударами кочующих народов. В те времена, по инициативе местных феодалов и византийской администрации, происходило настоящее возрождение военной архитектуры.

Религиозные памятники в Басараби, Диногетии и Никулицеле представляют собой первое материальное доказательство расцвета существовавшей там церковной жизни, о которой до настоящего времени имелись лишь сведения, почерпнутые из письменного источника Скит, высеченного в скале в Басараби, архитектура и иконография, убранства которого носит архаический характер, относится к 992 г. и является до настоящего времени самым старинным и самым важным памятником феодального искусства на территории Румынии. Вместе с двумя другими упомянутыми церквами, он является живым доказательством развития в Добрудже архитектуры и живописи, связанных с византийским и восточным искусством, которое постепенно изменяясь, охватывало южнодунайские области и приобретало в контакте с местным искусством, самобытные черты, определяющие его как румынское искусство.

LES COMMENCEMENTS DE L'ART FÉODAL ROUMAIN À LA LUMIÈRE DES DERNIÈRES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES

RÉSUMÉ

Les résultats des recherches entreprises dans le domaine de l'archéologie féodale durant les dix dernières années mettent bien en relief, encore que partiellement, des aspects nouveaux de la civilisation et de l'art qui commençaient à se former au X^e^ siècle sur le territoire carpato-danubien, alors que s'établissaient les relations du type féodal. Le présent article se propose de signaler l'importance particulière d'un certain nombre de monuments des X^e^—XII^e^ siècles récemment découverts en Dobrogea, qui, mis en corrélation avec des manifestations d'art décoratif — telles que les parures et la céramique — permettent d'aboutir à la conclusion qu'un certain art s'était constitué, dès le X^e^ siècle, sur le territoire roumain. Considérée sous cette lumière réelle, qui met en relief l'influence de la civilisation et de l'art de Byzance et de l'Orient dans les contrées du Bas-Danube, dès le X^e^ siècle, la construction, au XIV^e^ siècle, d'un monument de l'importance et de la valeur de l'église princière d'Argeş apparaît comme le résultat d'un long processus d'assimilation et d'exécution de l'art dans ces contrées dès le X^e^ siècle.

L'étude des matériaux et des procédés de construction de certaines forteresses, comme celles de Dinogetia, Capidava, Păcuiul lui Soare, etc., ainsi que celle des habita-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tions des autochtones, permet de conclure à la réutilisation, à cette époque, des matériaux anciens provenant de la destruction d'importantes forteresses et villes byzantines de la région du Bas-Danube, sous les coups des peuples migrateurs, à la fin du VI[e] siècle et au VII[e]. Cette région du territoire roumain vit, aux X[e]—XII[e] siècles, une véritable renaissance de l'architecture militaire, sous l'action de la féodalité locale et de l'administration byzantine.

Les monuments religieux de Basarabi, de Dinogetia et de Niculiţel représentent la première preuve matérielle de l'essor de la vie religieuse qui s'épanouissait dans cette région et dont, jusqu'à l'heure actuelle, les sources écrites étaient les seules à faire mention. Le *schit* (petit monastère) rupestre de Basarabi, qui offre des caractères archaïques dans son architecture et dans l'iconographie de sa décoration, et qui date de l'an 992, est jusqu'à présent le plus ancien et le plus important monument d'art féodal de la Roumanie. Avec les deux autres églises susmentionnées, il fournit la preuve du développement en Dobrogea d'une architecture et d'une peinture se rattachant à l'art byzantin et à l'art oriental, arts qui conquirent petit à petit les contrées du Bas-Danube et se transformèrent, au contact de l'art local, en acquérant des traits particuliers qui constituent ce que l'on peut définir comme *l'art roumain*.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PORTRETUL FUNERAR AL LUI ION — UN FIU NECUNOSCUT AL LUI PETRU RAREŞ — ŞI DATAREA ANSAMBLULUI DE PICTURĂ DE LA PROBOTA

de SORIN ULEA

Biserica mănăstirii Probota ridicată de Petru Rareș în anul de apogeu al domniei lui — 1530 — cu scopul de a-i servi drept lăcaș de odihnă, este nu numai prima în timp, dar, totodată, și cea mai impunătoare construcție religioasă din vremea acestui voievod. Iar veșmîntul policrom al zugrăvelii, care a acoperit în întregime și interiorul și exteriorul acestui monument, îi va fi adăugat un nimb de strălucire în acord cu noua stare de înflorire pe care începuse să o cunoască țara sub domnia vrednicului fiu al lui Ștefan cel Mare. Din pictura exterioară — aproape cu desăvîrșire dispărută de pe fațadele de nord și vest — urme destul de substanțiale se mai păstrează încă pe întreaga fațadă de sud. Pictura interioară, aproape intactă în privdor și pronaos, a fost acoperită în altar, naos și camera mormintelor cu un al doilea strat de pictură în prima jumătate a secolului al XIX-lea. Sondaje făcute acum cîteva decenii în registrul de jos din naos — și, mai de curînd, în cel din altar — au scos la iveală cîteva reprezentări de sfinți în picioare, de o frumoasă factură monumentală. Întrucît însă aceste reprezentări nu corespund nici iconografic și nici ca amplasare cu cele din pictura nouă, s-ar putea crede că la fel stau lucrurile și în restul ansamblului și că pictura cea nouă nu are — nici măcar din punct de vedere tematic — nici o legătură cu cea din secolul al XVI-lea [1]. Privind însă mai cu luare aminte la registrul Patimilor, am remarcat că iconografia acestui registru nu este alta — în linii mari — decît cea din vremea lui Rareș. Făcînd apoi și cîteva ușoare sondaje, am constatat că pictura nouă a fost așezată culoare pe culoare peste cea veche; că zugravul din secolul al XIX-lea nu a făcut decît să meargă pe vechile urme, respectînd temele și iconografia din secolul al XVI-lea și că — ceea ce este cu mult mai important — pictura veche subsistă intactă sub stratul nou [2]. Iar întrucît pictura nouă a fost lucrată în culori de apă și nu cu ulei, așa cum greșit afirmă I. D. Ștefănescu [3],

[1] Așa cum se întîmplă, de pildă, la Rîșca sau la Coșula.

[2] Contrar părerii lui I. D. Ștefănescu (*L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie*, Paris, 1928, p. 104), care afirmă că vechea pictură a fost distrusă cu prilejul rezugrăvirii din secolul al XIX-lea, cu scopul de a asigura priza noului strat.

[3] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

înlăturarea ei prin spălare este cu deosebire ușoară. Nu ne îndoim că ansamblul de pictură de la Probota va constitui o revelație atît prin calitatea lucrului cît și prin contribuția pe care o va aduce la cunoașterea primei faze a picturii moldovenești din vremea lui Petru Rareș.

*

Cînd a fost zugrăvită biserica mănăstirii Probota? Cercetătorii de pînă acum s-au limitat la presupuneri [1]. Din fericire, însă, o descoperire pe care am făcut-o în vara anului 1958 dă acestei întrebări un răspuns exact. În camera mormintelor din biserica de la Probota — decorată cu scene din sinaxar — registrul de jos cuprinde șirul obișnuit de sfinți în picioare. În acest registru apar — pe alocuri, pe unde stratul de pictură nouă s-a șters — fragmente din vechea pictură. Așa se întîmplă, de pildă, în colțul de sud-est al camerei, pe peretele de sud. Aici, șirul de sfinți se întrerupe, pentru a face loc unei interesante compoziții ce seamănă cu un mic tablou votiv (măsoară 1,30 m înălțime × 0,95 m lățime) (fig. 1). În dreapta e reprezentat sfîntul Nicolae (care e și patronul bisericii), așezat pe un tron cu spetează rotundă și îmbrăcat în veșmintele-i tradiționale: polistavrion și omoforion. Poziția sa este exact cea a lui Iisus din tablourile votive. În mîna stîngă ține evanghelia, iar cu dreapta binecuvîntează un copil ce se apropie de tron dinspre stînga, cu brațele ușor ridicate, recomandîndu-se parcă protecției sfîntului. Copilul e îmbrăcat în veșminte domnești, dar pe cap poartă boneta tipică a demnitarilor moldoveni din secolele XV și XVI (ca, de pildă, Ion Tăutul la Bălinești sau Toader Bubuiog la Homor). O mică inscripție în culoare albă, deasupra capului, arată numele copilului: Іωнь. Cu tot interesul ei, această compoziție nu a fost studiată și nici măcar semnalată de nimeni pînă acum. Ocupîndu-ne mai de aproape de ea, am deslușit în partea de sus urmele unei inscripții, vag transparînd de sub un strat de o urîtă culoare albastră ce acoperea această parte a compoziției. Spălînd apoi stratul de culoare suprapus, a ieșit la iveală o întreagă inscripție, zugrăvită pe primul strat de pictură, în frumoase litere de culoare albă, așezate pe două rînduri (fig. 2). Această inscripție, foarte bine păstrată, cu excepția cîtorva cuvinte [2], are următorul cuprins: †къ сто҃мѹ, Николаю, моленїе рабъ бжї҃ѡ Іѡ(н), сн҃ь Пе(т)ра воево⟨ды⟩ гпо҃рⷣ земли мо(л)давскои. пи(с)сѧ вл҃то зм. adică: Către sfîntul Nicolae, rugăciune pentru robul lui dumnezeu Ion, fiul lui Petru voievod, domn al Țării Moldovei. S-a pictat în anul 7040 (1532). Ce aflăm, așadar, din această inscripție?

[1] Aceste presupuneri nu s-au format însă pe baza unor studii comparative de stil și iconografie, ci luînd doar ca punct de reper anul construirii bisericii: 1530. Astfel, G. Balș *(Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, București, 1928, p. 271) înclină a crede că biserica a fost zugrăvită chiar în acel an. De aceeași părere se arată a fi și I. D. Ștefănescu *(op. cit.*, p. 86, și *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie, Nouvelles recherches*, Paris, 1929, p. 107), deși, din neatenție probabil, el consideră ca dată a construirii bisericii anul 1529 în loc de 1530. A. Grabar *(L'origine des façades peintes des églises moldaves*, în *Mélanges offerts à M. Nicolas Iorga*, Paris, 1935, p. 366) presupune că pictura datează din primii ani după construirea bisericii. În *Scurtă istorie a artelor plastice din R.P.R.*, Buc., 1957, p. 171, e indicat, ca dată a pictării bisericii mănăstirii Probota, anul 1539. Este probabil vorba de o greșeală de tipar, căci în 1539 Petru Rareș nici nu se afla în Moldova: izgonit din prima-i domnie încă din toamna lui 1538, voievodul avea să revină în țară abia la începutul lui 1541.

[2] Grinda de sus a unuia din cele două iconostase alipite într-o epocă mai tîrzie de peretele de est al camerei mormintelor a șters sau distrus pe alocuri textul incripției. Ascunzînd vederii o parte din inscripție, această grindă a fost scoasă pentru a permite fotografierea integrală a textului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — Portretul funerar al lui Ion, un fiu al lui Petru Rareș. — Foto D. Rîșcanu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 2. — Probota. Inscripție de pe portretul funerar al lui Ion. — Foto D. Rîşcanu.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În primul rînd că Petru Rareș a avut, pe lîngă fiii pe care-i cunoaștem, încă un fiu, pe care istoria nu l-a înregistrat: Ion.

În al doilea rînd, că acest fiu era mort în momentul în care i se făcea portretul. În această privință nu rămîne nici o îndoială: inscripția arată limpede că nu el, Ion, este rugătorul, ci că alții — părinții săi, evident — se roagă sfîntului Nicolae pentru el [1]. De altminteri, însuși faptul că portretul lui Ion a fost plasat în camera mormintelor, și nu în altă încăpere a bisericii, este suficient pentru a înlătura orice nedumeriri asupra semnificației acestei compoziții [2]. Avem a face, prin urmare, nu cu un tablou votiv, ci cu un autentic portret funerar, care are totodată și importanța de a fi primul de acest fel, din istoria artei vechi moldovenești [3].

În fine, în al treilea rînd, din inscripția de mai sus aflăm că portretul funerar al lui Ion a fost pictat în anul 1532. Dar întrucît, portretul lui Ion se află pe același strat de tencuială și în perfectă continuitate materială cu restul picturii originare din camera mormintelor, rezultă în mod neîndoios că acest portret a fost executat o dată cu restul picturii din camera mormintelor și — firește — din întreaga biserică. Ceea ce înseamnă că biserica mănăstirii Probota a fost zugrăvită în anul 1532.

Tot în legătură cu datarea picturilor de la Probota este, credem, locul să lămurim și chestiunea, necercetată pînă acum, a tabloului votiv, tablou care poate stîrni, la prima vedere, unele nedumeriri. Pe acest tablou figurează

[1] Dacă Ion ar fi fost cel care se roagă, am fi avut genitivul: молитѣ раба божїа Іѡна *(rugăciunea robului lui dumnezeu Ion . . .)*. Atragem cu acest prilej atenția asupra greșitei utilizări a cazurilor: (бг̃ѣ, dativ; раб҃ъ și Іѡн, nominativ) în propoziția principală, care ar fi trebuit construită, de fapt, cu prepozițional: молитѣ о рабѣ божїимъ Іѡнѣ. Aceste greșeli arată că zugravul avea cunoștințe foarte aproximative de gramatică slavă și că le aplica mecanic, fără a pătrunde spiritul limbii. El nu era deci un slav.

[2] După cum îl arată portretul său, Ion pare să fi murit la o vîrstă foarte fragedă. În ce ne privește, credem că el era fiul lui Rareș și al Elenei și că, în momentul morții sale, putea să fi avut cel mult doi ani. Amintim că Petru Rareș — a cărui primă soție, Maria, murise la 28 iunie 1529 — era deja căsătorit cu a doua soție, Elena, fiica despotului Iovan Brancovic, în iarna lui 1529—1530.

[3] Întrucît nu s-a vorbit niciodată pînă acum despre *portretele funerare* în vechea pictură moldovenească, ele fiind în mod impropriu denumite de cercetători *tablouri votive*, credem nimerit să arătăm că, dacă portretul funerar de la Probota este primul din Moldova, el nu este însă ultimul. Tot portrete funerare trebuie considerate și portretele logofătului Toader Bubuiog și al soției sale Anastasia, zugrăvite deasupra nișelor celor două morminte, în camera mormintelor din biserica de la Homor. De asemenea, așa-numitul « tablou votiv », pictat în chivotul din pronaosul bisericii de la Arbure, este și el, în realitate, un tablou funerar și încă unul executat multă vreme după moartea celor reprezentați în el. Vom arăta cu alt prilej că atît acest tablou funerar, cît și tabloul votiv din naosul aceleiași biserici, nu sînt — așa cum se afirmă în mod curent — niște resturi dintr-o pictură mai veche, ce ar fi fost executată încă în epoca lui Ștefan cel Mare, ci, dimpotrivă, parte integrantă din ansamblul de pictură interioară și exterioară executat de zugravul Dragoș și ajutoarele sale, în 1541. De altfel, o bună parte din confuzia care s-a creat în istoriografia artei vechi românești cu privire la datarea picturilor de la Arbure provine tocmai din neînțelegerea caracterului postum al tabloului din chivot. Un alt portret funerar din secolul al XVI-lea este cel pe care l-am descoperit de curînd într-o mică nișă săpată în zidul exterior de sud al altarului bisericii mănăstirii Rîșca. In această nișă se află piatra de mormînt a starețului Siluan, mort în 1579. Pe peretele din fundul nișei e pictată o mică scenă: fecioara pe tron, cu cîte un înger de o parte și de alta, apropiindu-se de ea în adorare. In urma îngerului din dreapta pășește un personaj fără aureolă, în veșminte monahale, cu mîinile ușor ridicate în semn de rugă. Este, fără îndoială, portretul starețului decedat de care vorbește inscripția de pe piatră. O a doua nișă, săpată în același zid, în apropierea primei, conține piatra de mormînt a unui alt monah, mort în 1597. Cîteva urme de zugrăveală arată că și această nișă a adăpostit o pictură funerară, ce va fi conținut — foarte probabil — și portretul celui decedat, din care, însă din păcate, n-a mai rămas nimic.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— în afară de Iisus și de sfîntul Nicolae ca intercesor — Petru Rareș, soția sa Elena și copiii lor: Iliaș, Ștefan, Ruxandra și Constantin [1]. Faptul, însă, că Iliaș e reprezentat nu ca un copil (cum este, de pildă, cazul la Moldovița: 1537), ci ca un tînăr voievod, de aceeași înălțime cu tatăl său, arată că ceea ce vedem astăzi nu este tabloul originar, din 1532 — adică cel executat într-o vreme în care Iliaș se afla la primii ani din viață (pentru a nu mai vorbi de ceilalți copii care — cu excepția, *poate*, a lui Ștefan — nici nu veniseră pe lume) —, *ci un al doilea tablou*, care l-a înlocuit pe cel vechi și care a fost executat după moartea lui Rareș, în anii în care pe tronul Moldovei se afla Iliaș (1547—1551) [2]. Este evident că această înlocuire a vechiului tablou cu unul nou a fost făcută cu scopul de a scoate în relief calitatea lui Iliaș de *voievod și ctitor al doilea* al mănăstirii, după tatăl său. Întrebarea care se pune este, de aceea, următoarea: la ce merite ctitorești, la ce îmbunătățiri aduse mănăstirii de către Iliaș se referă actualul tablou votiv de la Probota?

Răspunsul la această întrebare nu poate fi decît acela pe care ni-l sugerează pisania prinsă în zidul turnului, deasupra porții de intrare în mănăstire:

« Această mănăstire a făcut-o Petru Voievod la anul 7038 (1530) și s-a îngrădit după moartea lui, de doamna lui, Elena și copiii ei Io Iliaș Voievod și Ștefan și Constantin la anul 7058 (1550) luna septembrie 4 » [3].

Nu rămîne nici o îndoială că la lucrarea menționată în această pisanie se referă tabloul votiv de la Probota; că construirea ziduluide incintă, cu turnurile și meterezele sale, a fost, cu alte cuvinte, considerată de către Iliaș drept o lucrare ctitoricească suficient de importantă pentru a justifica nu numai zugrăvirea unui tablou votiv — azi foarte degradat — deasupra porții de intrare în mănăstire [4], dar și pentru refacerea sau, mai bine-zis, actualizarea vechiului tablou din biserică. De unde rezultă, așadar, că actualul tablou votiv de la Probota datează din anul 1550 [5].

[1] Vezi o reproducere fotografică a acestui tablou (din care lipsește însă imaginea lui Iisus), la G. Balș, *op. cit.*, p. 274.

[2] De altminteri, de jur împrejurul tabloului se disting foarte clar urmele racordării acestuia cu vechea pictură din 1532, ceea ce arată că zugravul lui Iliaș a refăcut tabloul cu tencuială cu tot. In legătură cu aceasta, atragem atenția asupra unei dificultăți de ordin tehnic de care s-a lovit acest zugrav. Numărul copiilor lui Rareș sporind din 1532 pînă în 1550, zugravul lui Iliaș a avut să reprezinte pe un spațiu rămas același mai multe personaje decît zugravul din 1532. Și aceasta a făcut-o pe seama sfîntului Nicolae, care apare înghesuit și redus în proporții în raport cu celelalte personaje, și mai ales pe seama tradiționalei reprezentări a lui Iisus pe tron, pe care, nemairăminîndu-i loc, a eliminat-o cu totul din tablou. In locul acestei importante și solemne imagini se vede, în colțul din dreapta, sus, a tabloului, un mic segment de cerc, de-a lungul căruia se înșiră cele patru simboluri ale evangheliștilor și în spatele căruia apare, mică și neînsemnată, imaginea unui Iisus în bust, binecuvîntînd cu ambele mîini.

[3] G. Balș, *op. cit.*, p. 194. O bună reproducere fotografică a pisaniei, *ibidem*, p. 261.

[4] Pe acest tablou apar, ca și pe tabloul din biserică, Petru Rareș, soția sa Elena, Iliaș, Ștefan, Ruxandra și Constantin. Vezi o reproducere fotografică a tabloului la G. Balș, *op. cit.*, p. 274.

[5] Faptul că Iliaș nu s-a mulțumit cu tabloul votiv de deasupra porții de intrare în mănăstire, ci a găsit cu cale să transforme și vechiul tablou din biserică pentru a atrage de două ori atenția asupra meritelor sale de ctitor, trădează natura fățarnică a acestui voievod și în același timp lipsa lui de reverență față de memoria tatălui său. Lucrul devine și mai evident, dacă ne gîndim că la mai puțin de un an de la « pioasa »-i faptă, Iliaș și-a părăsit țara trecînd la mohamedanism. Nu este lipsit de interes să remarcăm, cu acest prilej, că urmașii lui Iliaș au ras de pe tablou inscripția cu numele său, zugrăvită deasupra capului, în vreme ce toate celelalte inscripții se păstrează intacte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pentru a încheia această scurtă prezentare de material inedit din pictura de la Probota, ne mai rămîne să relatăm încă un fapt. Cercetînd mai de aproape zugrăveala de pe fațada de sud a bisericii, în dreapta ușii de intrare în pridvor am deslușit portretul, foarte șters de vreme și în parte acoperit cu var — din care cauză, probabil, a și rămas neobservat pînă azi —, al unui monah. În dreptul capului monahului am găsit două inscripții suprapuse, foarte stricate amîndouă. Inscripția de deasupra, zugrăvită în litere cafenii-brune, indică: ѥгꙋмєн Григ҃оріе (egumen Grigorie). Inscripția de dedesubt — cea originară — zugrăvită în litere mai mici, albe, cuprinde aceleași cuvinte, așezate invers: Григ҃оріе ѥгꙋмєн [1]. Acest personaj — menționat, după cum se știe, și în pisania bisericii (1530) — nu este altul decît faimosul Grigorie Roșca, vărul lui Petru Rareș și viitor mitropolit al Moldovei și care, înainte de a ajunge la această înaltă demnitate (în 1541, la începutul domniei a doua a lui Rareș), fusese foarte multă vreme egumen la Probota. Mai mult; dintr-o frumoasă scrisoare pe care Grigorie Roșca, ajuns la adînci bătrînețe — se apropia de nouăzeci de ani —, o trimite în 1563 călugărilor de la Probota, aflăm interesanta știre că el fusese acela care-l îndemnase pe voievod să zidească biserica [2]. Această împrejurare explică și justifică pe deplin prezența portretului său lîngă ușa de intrare în necropola domnească a lui Rareș.

Vorbind despre acest portret al lui Grigorie Roșca, nu putem să nu amintim și despre celălalt atît de cunoscut portret al său din 1547, portret ce străjuiește — ca și cel de la Probota — intrarea în biserica de la Voroneț [3] și care nu ne mai apare, astfel, decît ca urmarea unui precedent pe care tot Grigorie îl stabilise — primul în Moldova — în pictura de la Probota [4].

★

Am pomenit la începutul acestui articol despre *prima fază* a picturii din epoca lui Petru Rareș — fază din care ansamblul de la Probota face

[1] Acest « palimpsest » arată că inscripția originară ștergîndu-se cu vremea, vreun călugăr — poate prin secolul al XVII-lea — a zugrăvit o nouă inscripție; a mai trecut apoi o bună bucată de vreme și portretul egumenului Grigorie degradîndu-se cu totul, călugării mănăstirii — probabil cu prilejul rezugrăvirii bisericii în secolul al XIX-lea — au hotărît să-l văruiască.

[2] Vezi textul scrisorii lui Grigorie Roșca, în *Documente privind istoria Romîniei*, A, XVI, vol. II, p. 168 (facsimilul scrisorii, *ibidem*, p. 298).

[3] Se știe că în 1547, Grigorie Roșca a mărit biserica din Voroneț adăugîndu-i pridvorul ce se vede astăzi și a zugrăvit-o în întregime pe dinafară, devenind astfel al doilea ctitor al bisericii după Ștefan cel Mare. Portretul său, zugrăvit pe fațada de sud, în stînga ușii de intrare în biserică, îl înfățișează în dubla calitate de mitropolit și ctitor.

[4] Dar acest precedent a mai fost urmat și de altcineva: un portret asemănător cu cel de la Probota — și, din păcate, la fel de șters — se află pe fațada de nord a bisericii de la Homor, lîngă absidă. A. Grabar *(op. cit.*, p. 366), care a semnalat încă acum un sfert de veac acest portret — pe care tot el descoperise și inscripția cu data pictării bisericii: 1535 — îl numește « le portait du marguillier », fără a menționa, însă, numele personajului și fără a comunica inscripția. Cercetînd, la rîndu-ne, acest portret și reconstituind textul — foarte degradat — al inscripției, am găsit că monahul portretizat este egumenul Paisie. (Inscripția sună: ѥгꙋмєн Паисіѥ. ѧлтѡ ѕмг҃. (egumen Paisie, în anul 7043 <1535>). Este vorba, așadar, de același personaj menționat și în pisania bisericii (1530) și care continuase, după cum se vede, să ocupe această funcție și în vremea în care se picta biserica (1535). Este interesant de remarcat, totodată, un lucru: în vreme ce portretul egumenului Paisie de la Homor — modest monah al vremii sale — se află într-un loc lipsit de ostentație, oarecum în spatele bisericii, portretul de la Probota al lui Grigorie Roșca e zugrăvit la loc de cinste, drept lîngă ușa de intrare în biserică, punînd, parcă, în lumină, personalitatea omului și aducînd în prim plan importanța rolului pe care l-a jucat la ridicarea bisericii.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

parte integrantă. Întrucît cercetările pe care le-am întreprins în ultimii ani ne-au dus la reconstituirea integrală a acestei faze, credem util să prezentăm aici lista completă a monumentelor de pictură ce o ilustrează. Se va vedea astfel care este locul exact al ansamblului de la Probota în evoluţia picturii din vremea lui Rareș. Se va vedea de asemenea care este ambianţa artistică firească, în care trebuie reintegrat și *văzut* acest ansamblu pentru a-l putea interpreta cum se cuvine. Dar, mai întîi, cîteva precizări.

Marea majoritate a ansamblurilor de pictură cunoscute de cercetătorii de pînă acum ca aparţinînd epocii lui Rareș — printre care și faimoasele ansambluri de la Homor, Moldoviţa, Arbure și Voroneţ — datează dintr-o perioadă de timp care începe cu anul 1535, data zugrăvirii bisericii de la Homor. Din perioada anterioară acestui an, adică din primii opt ani de domnie ai lui Petru Rareș (1527—1535), istoriografia din trecut nu a reușit să identifice cu certitudine decît un singur ansamblu: cel de la Dobrovăţ, care a fost datat, conform unei inscripţii incomplete, între 1527 și 1531 [1].

Ansamblul de la Probota a fost numai presupus ca datînd din primii ani de domnie ai lui Rareș, fără ca nimeni să aducă dovezi în această privinţă (vezi p. 62, nota 1). În sfîrșit, unii cercetători au presupus că și ansamblul de la Baia ar data din aceeași perioadă și anume din 1532. Fără a se face studii comparative de stil și iconografie, s-a luat ca punct de reper — ca și pentru ansamblul de la Probota — anul construirii bisericii (1532). Dar acest punct de reper nu prezintă, de fapt, nici o garanţie, cînd este vorba de o lucrare atît de complexă cum este zugrăvirea interioară și exterioară a unei biserici, pentru că sînt biserici (Homor, Moldoviţa), mai de seamă decît cea de la Baia, care au fost zugrăvite abia după cinci ani de la construirea lor. Am văzut mai sus că pînă și o biserică de importanţa celei de la Probota a fost zugrăvită la doi ani după terminarea ei. Vom arăta cu alt prilej că nici biserica din Baia nu a constituit o excepţie din acest punct de vedere și că zugrăvirea ei s-a efectuat la cîţiva ani după construire, și anume în faza a doua a picturii din epoca lui Rareș.

Nereușind să stabilească lista reală a ansamblurilor de pictură realizate în intervalul 1527—1535 și, cu atît mai puţin, cronologia acestor ansambluri, istoriografia din trecut a lăsat nerezolvată problema începuturilor picturii moldovenești din epoca lui Rareș.

Nu este, credem, nevoie și nici locul să insistăm aici asupra importanţei acestei probleme pentru istoriografia vechii picturi moldovenești. Considerînd că rezolvarea ei este indispensabilă atît pentru a putea căpăta o imagine completă și coerentă a activităţii creatoare a zugravilor din epoca lui Rareș, cît și pentru a putea urmări și aprecia exact transformarea în timp a concepţiei estetice a acestor zugravi, am întreprins cercetările de care am amintit mai sus.

Ca un prim rezultat al acestor cercetări, am arătat, într-un studiu recent [2] că, atît ansamblul de la Dorohoi — unanim datat de cercetătorii de

[1] Această inscripţie se găsește pe tabloul votiv din naosul bisericii și arată că Petru Rareș «a zugrăvit și înfrumusețat» biserica în anul ЗѦ... (șapte mii treizeci...). Cifra unităţilor s-a șters; întrucît, însă, Petru Rareș s-a urcat pe tron în 1527 (7035), rezultă că biserica a fost zugrăvită între 7035 și 7039, adică între 1527 și 1531. (Vezi G. Balș, *op. cit.*, p. 271).

[2] *Gavril ieromonahul, autorul frescelor de la Bălinești* (Introducere la studiul picturii moldovenești din epoca lui Ștefan cel Mare) (sub tipar).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pînă acum în epoca lui Ștefan —, cît și cel de la Hîrlău — controversat între această epocă și diverse perioade din secolul al XVI-lea, dar părînd a învinge tendința de a-l atribui epocii lui Ștefan [1] —, au fost executate, în realitate, în timpul primei domnii a lui Petru Rareș, fiind chiar, foarte probabil, printre primele din vremea acestui voievod. Tot cu acel prilej, am mai arătat — pe baza unei inscripții zugrăvite, pe care am descoperit-o în biserica sf. Gheorghe-Suceava — că această importantă biserică, fostă mitropolie a Moldovei, a fost zugrăvită în 1534 [2].

O serie de noi cercetări ne-au dus, în ultima vreme, la precizarea *anilor* în care au fost realizate ansamblurile mai sus-menționate, de la Dobrovăț, Dorohoi și Hîrlău, și anume: Dobrovăț și Dorohoi = 1529; Hîrlău = 1530. În sfîrșit, recenta descoperire a inscripției de la Probota, relatată în acest articol, întregește lista cronologică a ansamblurilor executate în perioada de care ne ocupăm, listă care este, așadar, următoarea: Dobrovăț și Dorohoi = 1529; Hîrlău = 1530; Probota = 1532; sf. Gheorghe-Suceava = 1534.

Aceste monumente de pictură reprezintă, prin urmare, activitatea artistică — considerabilă — a zugravilor lui Rareș în primii opt ani de domnie a acestuia. Am numit acest interval fază — și anume: prima fază — pentru motivul că ansamblurile menționate — făcînd, prin caracterele lor generale, parte integrantă din pictura epocii lui Rareș, prezintă, totuși, unele trăsături proprii, care le apropie între ele, deosebindu-le totodată, întrucîtva, de ansamblurile ulterioare. Dar atît această chestiune, cît și argumentarea datării pe ani a ansamblurilor sus-menționate, de la Dobrovăț, Dorohoi și Hîrlău [3], sînt probleme care depășesc cu totul scopul redus al acestei încheieri, rămînînd să le dezvoltăm într-un studiu viitor, de ansamblu, asupra *cronologiei picturii moldovenești din epoca lui Petru Rareș;* studiu a cărui menire va fi să demonstreze, printre altele, că faimosul sistem al picturii exterioare moldovenești a fost aplicat pentru prima oară, în 1530, la biserica sf. Gheorghe a palatului domnesc din Hîrlău, reședința favorită a lui Petru Rareș.

[1] Precizări cu privire la datările de pînă acum ale ansamblurilor de la Dorohoi și Hîrlău am dat în studiul nostru citat mai sus.

[2] Se știe că biserica sf. Gheorghe din Suceava a fost începută de Bogdan cel Orb în 1514 și terminată de fiul său Ștefăniță, în 1522. Cînd anume a fost zugrăvită această biserică a constituit însă o enigmă pentru cercetătorii — romîni și străini — de pînă acum, care nu au reușit să stabilească nici măcar în timpul cărui voievod s-a efectuat această lucrare. Singur V. Grecu, constatînd asemănarea dintre Asediul Constantinopolului pictat pe fațada de sud a bisericii sf. Gheorghe-Suceava și compozițiile cu același subiect de la Homor, Baia și Moldovița, a arătat, încă acum treizeci și cinci de ani *(Eine Belagerung Konstantinopels in der rumänischen-Kirchen-Malerei,* în *Byzantion,* I (1924), p. 281, nota 2), că această asemănare ar fi un indiciu că biserica sf. Gheorghe-Suceava a fost zugrăvită în aceeași vreme cu cele trei biserici sus-amintite (adică în prima domnie a lui Petru Rareș). Descoperirea noastră mai sus-menționată confirmă, după cum se vede, întru totul, judicioasa observație a lui V. Grecu, observație care, însă, în mod inexplicabil, nu a fost fructificată și nici măcar luată în seamă de nici unul dintre cercetătorii de pînă acum.

[3] Menționăm că datarea pe ani a acestor ansambluri nu am făcut-o pe baza unor inscripții — așa cum a fost cazul pentru Probota și sf. Gheorghe-Suceava —, ci pe temeiuri stilistice, iconografice și istorice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ПАМЯТНЫЙ ПОСМЕРТНЫЙ ПОРТРЕТ ИОАННА — НЕИЗВЕСТНОГО ДО НАСТОЯЩЕГО ВРЕМЕНИ СЫНА ПЕТРА РАРЕША И ДАТИРОВКА РОСПИСИ ПРОБОТСКОГО МОНАСТЫРЯ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

На южной стене усыпальницы церкви в Проботе, первой и самой значительной из церквей, основанных Петром Рарешом (1530), находится писанный в красках интересный портрет, еще никем не упомянутый до настоящего времени. Надпись на славянском языке, помещенная в верхней части портрета, которую автор статьи обнаружил лишь летом 1958 г. устанавливает следующее: 1) портрет изображает Иоанна неизвестного до настоящего времени сына Петра Рареша; 2) портрет был написан после смерти изображенного на нем лица (следовательно, является памятным посмертным портретом, имеющим значение как первый портрет такого рода в истории молдавской живописи); 3) этот портрет Иоанна был исполнен в 1532 г. Последняя подробность имеет особое значение, так как тем самым устанавливает дату исполнения всего ансамбля росписи в Проботе. Из того, что портрет Иоанна написан на том же слое штукатурки и в полном материальном соответствии с остальной, первоначальной росписью усыпальницы, следует, что роспись этого помещения и, значит, всей церкви была исполнена в 1532 г. Это доказывает, что ансамбль в Проботе принадлежит к первому периоду молдавской стенной живописи времен Петра Рареша, период который еще не был в прошлом изучен историографией.

Ввиду того что исследования последних лет дали автору возможность восстановить полностью этот период, он дает в заключение полный хронологический список памятников стенной живописи, иллюстрирующих этот период. Благодаря этому читатель имеет возможность лучше определить место, занимаемое ансамблем Проботы в эволюции стенной живописи времен Рареша. Аргументация указанной датировки составит предмет будущей работы.

LE PORTRAIT FUNÉRAIRE DU PRINCE JEAN, FILS INCONNU DE PIERRE RAREŞ, ET LA DATE DE L'ENSEMBLE PICTURAL DE PROBOTA

RÉSUMÉ

Sur le mur méridional de la chambre sépulcrale de l'église de Probota — la première en date (1530) et la plus importante des fondations religieuses du voïvode Pierre Rareş — se trouve un intéressant portrait qui n'a pas encore été signalé jusqu'ici. Une inscription slave, peinte au-dessus de ce portrait — inscription découverte par l'auteur pendant l'été de 1958 — indique que le personnage représenté est Ion (Jean), fils inconnu de Pierre Rareş; que le portrait a été exécuté après la mort du jeune prince (il s'agit donc d'un portrait funéraire et, en sus, le premier de ce genre dans l'histoire de la peinture moldave); enfin, que ce portrait a été exécuté en 1532. Ce dernier détail est particulièrement important, car il indique implicitement la date de l'exécution de toutes les peintures de Probota: le portrait de Jean se trouvant sur la même couche d'enduit et en parfaite continuité matérielle avec le reste de la peinture originelle qui se trouve dans la chambre sépulcrale, il en résulte que la décoration de cette partie de l'édifice, et, naturellement, de l'église entière a été exécutée en l'an 1532. Cela montre que l'ensemble de Probota fait partie intégrante *de la première phase* de la peinture moldave du temps de Pierre Rareş, phase que l'historiographie roumaine n'avait pas étudiée par le passé.

Les recherches de ces dernières années lui ayant permis de reconstituer intégralement cette phase, l'auteur présente pour conclure la liste chronologique complète des monuments peints qui l'illustrent, afin de permettre au lecteur de mieux saisir la place qu'occupe l'ensemble de Probota dans l'évolution de la peinture du temps de Rareş. Les arguments en faveur des dates, que l'auteur avance, feront l'objet d'une étude à venir.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ARTĂ MODERNĂ ȘI CONTEMPORANĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

REFLECTAREA ACTUALITĂŢII ÎN PICTURA ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ

de RADU BOGDAN

Către sfîrșitul celui de-al doilea război mondial, un observator al fenomenului artistic romînesc putea să constate cum, de-a lungul unui sfert de veac, pictura se diversificase într-atît încît o încercare de cuprindere a ei în categorii de stiluri și tendințe se lovea de mari dificultăți. Această varietate, deși părea a fi de bun augur, promițînd o recoltă bogată în personalități, o abundență de mesaje și viziuni originale, în realitate era doar un fenomen propriu unei însemnate părți a creației plastice europene a acelei epoci, cînd un individualism acerb, promovat cu mult zgomot de o burghezie în declin, pusese stăpînire pe conștiința artiștilor, izolîndu-i de tumultul vieții contemporane. Nu era vorba nici de mesaje și nici de viziuni originale, ci de o deplasare haotică pe drumul unor neliniștitoare încercări de rezolvare a problemelor pur tehnice ale artei, încercări lipsite de orizont, tocmai pentru că erau văduvite de țel, de un ataș uman. Parcurgerea lumii de imagini oferite de Saloanele noastre oficiale lăsa impresia unui convenționalism desuet, în care talentele — căci existau talente — se zbăteau să iasă la suprafață împrumutînd veșminte croite peste hotar. Existau și excepții, dar puține. Existau chiar și proteste, dar glasul lor — deși nu totdeauna fără ecou — se pierdea ades, copleșit de tonul majorității. Se descifrau în marasmul acesta general ingenioase inteligențe și delicate sensibilități, se recunoșteau vigori și se ghiceau potențe; sub raportul posibilităților, al înzestrărilor de la natură, tabloul era departe de a fi îngrijorător; dar numai atît. Acestei lumi a creației îi trebuia un ax, un ideal care să-i echilibreze conștiința, o preocupare care s-o lege de viață, făcînd-o purtătoarea unei misiuni, misiuni nobile, dedicată progresului uman.

23 August 1944 a însemnat instaurarea tocmai a acelor condiții care puteau determina o cotitură decisivă în orientarea artei romînești. Rolul înnoitor și revoluționar și l-a asumat Partidul, detașamentul de avangardă al clasei muncitoare. Sub directa lui influență și îndrumare, pictura a încetat treptat de a mai fi subordonată unui ideal estetic, opus realităților sociale. Artistul a fost chemat să sprijine prin creația lui edificiul socialist căruia i se puneau bazele, să devină un factor de educație cetățenească, să ofere pildă generațiilor contemporane prin participarea lui la realitatea imediată

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

supusă unor adînci prefaceri, el însuși contribuind la desăvîrșirea lor. O astfel de artă ridica desigur probleme noi, determinate de o nouă conștiință. Ea nu numai că avea de oglindit realitatea, ceea ce din capul locului implica un complex de probleme, dar, lucru și mai dificil, o realitate mult diferită de cea pe care artistul o putuse cunoaște pînă atunci. Lumea înconjurătoare, obiect al artei, nu mai putea servi drept simplu pretext de pictură, iar interpretarea nu se mai putea reduce la prezentarea obiectului în lumina doar a uneia sau alteia dintre preocupările stilistice formale. De astădată obiectul începea să capete mai mult decît o semnificație formală; în spațiul restrîns al pînzei, rolul său nu se reducea la acela al unui simplu element pentru stabilirea de raporturi și proporții: obiectul căpătase un conținut, un *anumit* conținut, adesea un conținut major.

Secolul al XIX-lea cunoscuse arta realistă a unor Aman și mai ales Grigorescu și Andreescu; începutul veacului următor, deși marca o depărtare de la exemplul oferit de acești înaintași, continua totuși, prin pictura cu accente sociale a unui Luchian, Ressu, Steriadi, Băncilă, să lege firul tradiției, în forme de exprimare noi. Cu toate acestea, reîntoarcerea către *ceea ce* trebuia pictat, după ce cîteva decenii de orientare « modernă » puseseră accentul cu precădere pe *cum* trebuie pictat, s-a dovedit o vreme, pentru o seamă de pictori, destul de anevoioasă. Cu rare excepții — și nu dintre cele mai pozitive — Romînia anilor 1920—1944 nu cunoscuse o pictură de idei, fenomen explicabil într-un regim al claselor exploatatoare, care aveau tot interesul să promoveze o artă evazionistă, adormitoare de conștiințe și cărora simpla noțiune de idee le dădea senzația nelămurită a ceva subversiv. Pe de altă parte, în trecut, pictura de idei fusese prea legată de idealul programatic al academismului. Rețetele academismului încă nu pe deplin dispărute (mai trăiau Mirea, Strîmbu, Loghi, Costin Petrescu și Artachino), trezeau o justificată repulsie marii majorități a artiștilor. Dependența de clientela burgheză și reacția (limitat înțeleasă) împotriva sterpului academism, împinsese pe artiști către o pictură a senzoriului, de satisfacții facile, în care efectele de culoare și de pastă aveau rolul principal; cîțiva căzuseră în extreme, ajungînd la cubism și suprarealism, fără a izbuti să salveze conținutul social, protestatar, pe care tindeau și credeau a-l pune în evidență; revolta lor a rămas o « revoltă în genunchi ».

Perspectiva deschisă de evenimentele de la 23 August și noile condiții asigurate artei și artiștilor, le-au pus acestora nu numai problema a ceea ce creează, ci și pe a publicului căruia opera îi este adresată.

În fond modalitatea expresiei artistice nu putea avea eficiență decît în măsura în care se realiza în imagini comunicabile, direct și ușor transmisibile, exact ceea ce nesocotiseră odinioară exponenții revoltei în genunchi. Încă în perioada războiului, o parte din aceștia, călăuziți de învățătura Partidului, începuseră a fi conștienți de eroarea lor. Transformarea nu s-a operat brusc; la început ea a afectat mai puțin planul viziunii (care păstra încă puternice legături cu trecutul), repercutîndu-se în primul rînd asupra tematicii: « Muncitorii repară uneltele țăranilor », tablou pictat de M. H. Maxy în 1945, însemna o demonstrație a voinței artistului de a ilustra actualitatea pornind de la acțiunea de sprijinire de către Partid a țărănimii proaspăt împroprietărite prin reforma agrară. Limbajul pictural folosit de artist continua însă, deși în accente temperate, să se mențină în planul unei speculații

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

geometrizante, formale, lipsind compoziția de viață. Expoziția aceluiași pictor, la finele anului 1945, intitulată « Oameni și privelişti din Valea Jiului » remedia în parte aceste lipsuri, în cadrul unei unități de stil în care predomina totuși exercițiul descompunerii statice a formelor. Tot în 1945 avea loc și expoziția de guașe a lui Jules Perahim, succesiune de imagini inspirate toate de cruda realitate a războiului dezlănțuit de fasciști; în accente virulente, cu o energie demascatoare și combativă, artistul își exprima protestul împotriva ororilor și bestialității, slăvind în același timp eroismul tenace al populației și ostașilor sovietici, alături de care își petrecuse anii din vremea războiului. Viziunea, odinioară ermetică și absconsă, a lui Perahim, căpătase acum limpezimea mesajelor de larg răsunet uman, deși artistul recurgea uneori la metafore plastice ce puteau să pară exagerate prin ostentativa lor expresivitate.

Paralel cu asemenea manifestări, un Lucian Grigorescu se desfășura în incantații lirice, profesînd o pictură de peisaj, bogată în subtilități cromatice, inerente unei viziuni ce-și reclama obîrșia în derivațiile impresionismului. Cît privește pe Ciucurencu, acesta, ca și Lucian Grigorescu, încă nu pe deplin ieșit din orbita artei cu preocupări pur senzoriale, dar vădit receptiv la chemarea lansată de Partid, practica o pictură în care portret, peisaj și scene de muncă bucurau ochiul prin strălucitoare contraste de colorit, prea puțin solicitate de un conținut de idei.

Cu toate acestea, Ciucurencu a fost întîiul pictor care a încercat să ne lase o mărturie directă a evenimentelor ce la 30 Decembrie 1947 au culminat cu proclamarea Republicii. Într-un cadru compozițional cu multe personaje, artistul evoca manifestația mulțimilor entuziaste, adunate în Piața fostului palat regal, la aflarea îmbucurătoarei vești. Era o imagine vie, de un colorit adecvat sentimentului și faptelor ce se voiau exprimate, dar în fond lucrarea continua să fie gîndită și înțeleasă ca un peisaj. Chipurile se reduceau la simple pete, cîte o indicație sumară de gest sau atitudine raportau tema la elementul psihologic fără de care întregii desfășurări a imaginii nu i s-ar fi identificat sensul. Tabloul a figurat în Expoziția grupului plastic « Flacăra », din 1948, inițiat de Partid, prima manifestare de ansamblu în care problemele actualității erau abordate direct, cu intenția limpede de a comunica unui public nou crîmpeie ale unei realități în plină transformare. Era un pas cîștigat față de trecutul care cultivase dezinteresul pentru actualitate și o dovadă a adeziunii celor mai importanți artiști la un nou ideal de artă; dar etapa decisivă încă nu fusese parcursă: schimbarea operase aproape numai pe planul tematic, și mult prea puțin pe cel al modalităților de expresie. Conținuturi noi îmbrăcau o haină veche care în general nu se potrivea. Era o pictură ce s-ar fi voit de idei, dar în care mijloacele continuau să vizeze senzoriul și doar tematica intelectul; înlăturarea acestei contradicții dintre fond și formă avea s-o încerce prima expoziție anuală de stat din decembrie 1948.

Astăzi, la interval de un deceniu, ne dăm mai bine seama de semnificația acestei largi manifestări la care au participat artiștii noștri cei mai reprezentativi și alături de ei mulți alții în frunte cu generațiile tinere care abia începeau să se afirme. Importanța ei a constat nu atît în valoarea operelor prezentate, cît în marcarea netă a unei atitudini, în afirmarea voinței generale de angajare pe drumul realismului socialist. Titlurile majorității

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lucrărilor expuse erau concludente [1]. Dacă dintre ele prea puține se ridică la nivelul unei expresii artistice deplin rezolvate, cercetarea lor indică totuși îndreptarea masivă a artiștilor către aspectele actualității, efortul lor susținut pentru aflarea unei imagini care să însemne reflectarea directă și clară a acestei actualități. De astădată schimbarea se operase mult mai adînc, ea viza nu numai tematica ci și limbajul plastic, chiar dacă nu se ajunsese încă la rezolvarea tuturor problemelor privind raportul dintre ele. Abordarea lor se făcuse însă de pe o poziție partinică, la mulți dintre pictori realitatea nu mai era oglindită pasiv, simplă descriere, lipsită de aprecierea artistului. Dimpotrivă, acesta cîntărea faptul realității, îi scruta semnificațiile, îi căuta sensurile, străduindu-se să-l impună conștiinței privitorilor. De aici și abundența de subiecte legate de acțiunile revoluționare, de aspectele de muncă, de viața din fabrici, de peisajul industrial, de activitatea agricolă, de noile tipuri și categorii umane ce începuseră să apară. Chiar și pictura istorică inspirată de episoadele revoluționare ale trecutului reflecta un moment de actualitate: « Ana Ipătescu la 1848 », pînza lui Alexandru Ciucurencu, fusese închinată centenarului revoluției sărbătorit cu însuflețire în toată țara. Tabloul acesta poate fi considerat drept cea mai izbutită operă care a figurat în expoziție, el constituie negreșit una din cele mai valoroase creații ale picturii românești de după 23 August și poartă amprenta specifică a epocii care l-a generat. Nici prin proporțiile lui, nici mai ales prin sentimentul plin de elan, prin patosul pe care-l mărturisea, el n-ar fi putut fi executat într-o altă perioadă, de pildă cu un deceniu în urmă, cînd Ciucurencu începuse să se afirme și chiar să se impună ca un artist de prestigiu. Realizarea unei asemenea opere implica adeziunea la un ideal revoluționar, o conștiință de militant social. Aceasta, iar nu preocupări formale de meșteșug, explică de ce a putut găsi artistul tonul just pentru o astfel de operă, de ce viziunea în care a exprimat-o e pătrunsă toată de monumentalitate, grandoare și suflu romantic. Pornind de la asemenea elemente de conținut, Ciucurencu a căutat să rezolve una din cele mai grele probleme care îi stăteau în față: el, care fusese vreme îndelungată sclavul bucuriilor cromatice, urmărind, fără prea multă preocupare de conținut, obținerea unor efecte de incantație coloristică, trebuia acum să găsească o soluție de echilibru, în care culoarea, fără să piardă din valoarea emoțională și capacitatea expresivă, fără să contrazică o legitimă satisfacție

[1] Transcriem aici o succesiune de titluri din domeniul picturii, cu totul demonstrativă prin conținutul ei; ordinea este cea alfabetică: « In mină » de Lidia Agricola, « Turnători de fier » de Andrássy Zoltán, « Schimbarea sapei la o sondă » de Octavian Angheluță, « Munca în colectiv » de Iosif Bene, « Șantierul Ronaț » de Catul Bogdan, « Muncitor » de Bordi Andrei, « La conferința județeană U.F.D.R. » de Titina Călugăru, « Ana Ipătescu la 1848 » de Alexandru Ciucurencu, « Șantierul naval Brăila » de Maria Constantin, « Verificarea cablului » de Mihai Danu, « Brigadieri » de Camilian Demetrescu, « Schimbul la mină » de Petru Feier, « Reconstrucție » de Francisc Ferch, « Răscoală țărănească » de Gheorghe Freiberg, « Minerii » de Nicolae Furduescu, « Naționalizarea întreprinderilor » de Nicolae Girbaciu, « Îndrumătoarea satului » de Dumitru Ghiață, «Șantierul Salva-Vișeu» de Teodor Harșia, « Discuție » de Eugenia Iftode, « Pentru ziua Scînteii » de Costin Ioanid, « Ședință politică » de R. Iosif, « Dobrogeanu-Gherea » de Iser, « Cloșca » de Gheorghe Labin, « La menghină » de Gh. Lövendal, « Tineretul joacă » de M. H. Maxy, « Măsurarea pămîntului » de G. Miklóssy, « Impărțirea laptelui în fabrică » de Adina Paula Moscu, « Sondă la Păcureți » de S. Mützner, « Brigadieri venind de la lucru » de I. Pacea, « Horia » de Perahim, « Țăran și muncitor la colectarea grîului » de Eug. Popa, « Cazangeria fabricei Steaua Roșie » de Roni Noel Florin, «Plutașii » de St. Szönyi, « Muncitori în bibliotecă » de Mimi Șaraga, « Spre abataje » de Gheorghe Șaru.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vizuală inerentă oricărei picturi adevărate, să rămînă totuși subordonată subiectului, să nu-l reducă la un simplu și indiferent pretext. Problema aceasta a corelației dintre senzoriu și idee, strîns legată de aceea a exprimării formei prin culoare, a fost pozitiv rezolvată de Ciucurencu în « Ana Ipătescu la 1848 », în cadrul unei viziuni moderne în care ideea se definea cu claritate și limbajul plastic o promova cu o admirabilă putere de atracție.

O altă personalitate puternică se arăta a fi Ștefan Szönyi. « Plutașii » lui Ştefan Szönyi însemnau un omagiu adus muncii, însemnau exaltarea conștiinței, virtuților și energiei combative a omului simplu care, supus datoriei, înfruntă natura. Spre deosebire de Ciucurencu, Szönyi nu era un cîntăreț al culorii. Pentru ceea ce voia el să comunice, expresivitatea liniei și compoziției, vigoarea conturelor și ostentația formelor, i se păreau mijloace mai adecvate. În viziunea lui Szönyi predominau desenul și compoziția, pline de forță, slujind ideea în complexul unei imagini de concentrată tensiune comunicativă.

Atît Ciucurencu cît și Szönyi — în cele două opere amintite — au înțeles că reflectarea realității într-o compoziție tematică implică reconsiderarea elementului psihologic, ce fusese repudiat cu dispreț de impresionism și post-impresionism. La ei, acest element se impunea ca o condiție a însăși definirii actualității în imagine, el nu constituia o preocupare de sine stătătoare așa cum se putea observa în « Jucătorul de șah » al lui Corneliu Baba unde, deși era vorba de un aspect contemporan, pe prim plan apărea nu interesul pentru actualitatea raportată la faptul esențial, ci pentru un proces psihologic specific, atribuit unui personaj oarecare, surprins în timpul jocului de șah. Tabloul lui Baba demonstra însă un limbaj pictural în strînsă concordanță nu numai cu elementul psihologic ce se cerea subliniat în lucrarea respectivă, ci în general adecvat, prin excelență, promovării expresiei psihologice a unei figuri. Era un limbaj direct și ușor accesibil, fără exaltări de colorit, fără exaltări de linie, desen și culoare împletindu-se armonios, cu moderație, într-o viziune ce profita de exemplul tradiției clasice.

Tot de exemplul tradiției clasice, dar cu resursele unui tînăr abia debutant — deși elogios apreciabile — încerca să profite Gheorghe Șaru în compoziția sa inspirată din viața minerilor, « Spre abataje ».

În anii care au urmat, pictura romînească a ajuns — în cadrul unei orientări generale — să-și confunde tematica cu interesul pentru aspectele actualității. Aproape nu e lucrare care să nu poată fi citată în sprijinul acestei constatări. Ea trebuie totuși făcută cu o rezervă: înțelegînd greșit realismul socialist, sau nedispunînd de suficiente resurse lăuntrice, o seamă de pictori n-au disociat elementul interpretării de cel al reprezentării corect-descriptive, închipuindu-și că singură alegerea unei teme și exprimarea ei într-o formă accesibilă îi conferă și valoare artistică. A fost cazul cu compozițiile « Înscrierea la Școala de arte » de Ștefan Barabaș, « Ziua Minerului » de Vasile Weith, « Sosesc tractoarele » de Beca Rind, și cu alte tablouri, aparținînd diferitor artiști.

Concomitent cu asemenea alunecări spre naturalism, ca o ripostă dată parcă eronatei aplicări a metodei realismului socialist, au apărut tablouri inspirate din actualitate, capabile să demonstreze nivelul apreciabil la care — sub raportul măiestriei profesionale — se puteau ridica pictorii noștri. Portretul scriitorului Mihail Sadoveanu, al artistei Lucia Sturdza-Bulandra, și mai ales compoziția « Odihnă pe cîmp », toate de Corneliu Baba, « Semnarea apelului păcii într-o gospodărie agricolă colectivă » de Camil Ressu,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Griviţa 1933 » de Gavril Miklóssy (pictată cu prilejul aniversării a 20 de ani de la eroicele evenimente) au fost opere care şi-au atras — la grade deosebite — unanima şi meritata preţuire.

Pictura lui Corneliu Baba actualiza, pe planul mijloacelor de expresie, o seamă de probleme, de moduri de abordare a realităţii, în bună parte părăsite de artiştii care suferiseră influenţa impresionistă şi post-impresionistă. Întorcîndu-se la izvoarele marii picturi tradiţionale, preocupat în primul rînd de valorile de conţinut ale imaginii, artistul urmărea prin elaborarea acesteia comunicarea de sentimente, la el idee şi sentiment aflîndu-se într-o intimă corelaţie şi definindu-se reciproc. Pentru a-şi exprima sentimentul, Baba recurgea prea puţin la efecte senzoriale, de paletă, şi prefera, folosind o tehnică de pregnant clar-obscur şi un desen uneori foarte riguros, să facă apel la valori spirituale, să evoce o atmosferă morală fără a neglija pentru aceasta veridicitatea obiectului şi a renunţa la sugerarea calităţilor lui concret-materiale. Prin alegerea temei, dar mai ales prin claritatea limbajului său, prin accentul pus pe sentiment, pe psihologic, pe ceea ce e profund omenesc şi adesea dramatic, Baba şi-a asigurat larga adeziune a publicului, ilustrînd unul din primele imperative ale realismului socialist, anume cel privitor la caracterul democrat şi popular al artei.

Măiestria profesională a lui Baba e negreşit superioară celei a lui Miklóssy; dar Miklóssy s-a dovedit capabil să atace un subiect nu numai deosebit de complex, ci şi direct legat de lupta clasei muncitoare, de rolul ei de avangardă în procesul dezvoltării progresive a societăţii, căci compoziţia sa de mari dimensiuni aducea pe primul plan ideea eroismului, a puterii de sacrificiu puse de muncitori în slujba eliberării de sub exploatarea capitalistă. Miklóssy a izbutit să exprime în accente convingătoare caracterul dramatic al evenimentelor din februarie 1933 şi, mai ales, a ştiut să dozeze elementele conflictului astfel încît aspectul pozitiv, pilduitor, să precumpănească asupra deznodămîntului tragic al faptelor, lăsînd să triumfe ideea victoriei morale şi a încrederii în viaţă. Miklóssy s-a îndreptat către esenţial; evocînd un episod din trecut el l-a proiectat cu toată tăria în lumina semnificaţiei lui actuale, oferindu-ne nu o simplă descriere, ci o interpretare de pe poziţiile artistului-cetăţean de azi, care din aspectul narativ desprinde sensurile profunde ale vieţii. Prin toate acestea — în ciuda unor neajunsuri de meşteşug care au împiedicat o mai subtilă caracterizare a eroilor acţiunii — tabloul lui Miklóssy poartă pecetea contemporaneităţii, el fiind rezultatul unei mentalităţi specifice locului şi timpului, condiţiilor create într-un regim de democraţie populară, aşa cum specifică locului şi timpului ne apare şi pînza lui Ştefan Szönyi, « Tipografie ilegală ». Deşi inspirate de trecut, şi una şi alta cultivă teme majore care definesc un conţinut şi o atitudine militantă ce nu pot fi detaşate de categoria actualităţii.

Tot atît de concludent este şi exemplul lui Ressu. Acest maestru care şi-a consacrat, odinioară, o însemnată parte din activitate tematicii ţărăneşti, s-a dovedit în continuare legat de lumea ogoarelor, ceea ce explică de ce tabloul său închinat unui subiect prin excelenţă actual se inspiră de preferinţă din evenimentele vieţii rurale.

Tendinţa de a reflecta actualitatea şi-a aflat la pictorii noştri un repertoriu tematic destul de multilateral, deşi nu se poate afirma că toate aspectele ei au fost ilustrate. Am amintit îndeosebi de acele lucrări care s-au concretizat în desfăşurări compoziţionale mai mult sau mai puţin ample,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

consacrate îndeosebi evenimentului social-istoric și numai în parte portretului. Dar dacă reînvierea picturii de idei și în directă legătură cu aceasta a interesului pentru compoziția tematică sînt fără îndoială semne ale vremii noastre și rezultate imediate ale îndrumării Partidului, nu putem trece cu vederea transformările intervenite în pictura portretistică și uneori de peisaj, transformări care la rîndul lor au fost determinate de orientarea spre actualitate. Nu numai în apreciabilul număr de muncitori și de țărani, de intelectuali reprezentativi pentru fenomenul culturii noastre, trebuie identificată transformarea (deși și aceasta e semnificativ); însăși *concepția* despre portret manifestă tendința unei modificări, în măsura în care *caracterizarea*, nemulțumindu-se să vizeze individualitatea, caută să evidențieze tipicul și să descopere trăsături sufletești specifice unei largi categorii de oameni, formați sub înrîurirea educativă a regimului nostru. Este adevărat că uneori s-a alunecat într-un nou convenționalism, acolo unde resursele profesionale nu s-au situat la înălțimea intențiilor, sau unde cunoașterea vieții, contactul direct cu realitatea, nu au operat suficient în adîncime. În pictură, unor astfel de tendințe de schematizare a noului li s-au opus exemplele date de artiștii noștri de frunte și uneori de către cei aparținînd generațiilor mai tinere.

Cît privește peisajul, apariția pe o scară din ce în ce mai largă a peisajului industrial a însemnat de fapt o înregistrare, uneori pas cu pas, a celor mai importante realizări din domeniul construcțiilor de fabrici și combinate, de instalații petrolifere, de edificii culturale, fie că era vorba de Reșița, de Hunedoara, de Baia Mare, de Moreni, de Casa Scînteii, de Teatrul de Operă și Balet, cum o dovedesc tablourile pictate printre alții de Octavian Angheluță, M. H. Maxy, S. Mützner, Pavel Codiță, Alexandru Ciucurencu.

Multe din imaginile actualității și-au găsit expresia în reabordarea unei categorii pe care arta dintre cele două războaie mondiale o neglijase cu desăvîrșire: pictura de gen. Ilustrarea faptului cotidian și a evenimentelor festive a dat multor artiști prilejul să-și manifeste interesul pentru viața nouă din jur și unii au știut să-i identifice aspecte revelatorii. Dacă au existat artiști care, în belșugul faptelor cotidiene, s-au rătăcit, neștiind să vadă acele aspecte care meritau cu adevărat un efort de atenție, în schimb alții au creat opere ce vor rămîne mărturii semnificative. Așa, de pildă, în recenta Expoziție a țărilor socialiste, ce a avut loc la Moscova, Alexandru Ciucurencu a figurat cu compoziția « 1 Mai liber », imagine consacrată bucuriei și entuziasmului cu care muncitorii romîni întîmpină această măreață sărbătoare. Alte pînze au evocat munca încordată din interiorul uzinelor, cum au fost « Proba oțelului » de Octavian Angheluță și « În uzină » de M. H. Maxy. În sfîrșit, nu puțini sînt pictorii care se inspiră din viața tineretului, a copiilor, oferind privitorului o imagine variată a realității, uneori plină de umor: « De-a v-ați-ascunselea », pînza lui Dan Hatmanu, deși nu pleacă de la un aspect major, îndreptățește asemenea constatări.

Fără îndoială că pictorilor noștri le mai stau multe probleme în față pentru ca în opera lor realitatea zilelor noastre să-și afle expresia cu acea profunzime și complexitate reclamate de însăși varietatea și semnificațiile multiple ale aspectelor ei. Sumara prezentare pe care rîndurile de față au încercat-o nu face decît să consemneze un efort caracteristic, în limita principalelor realizări, pe care pictura romînească de după 23 August le-a înregistrat în dezvoltarea ei armonioasă pe drumul realismului socialist.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ОТОБРАЖЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В СОВРЕМЕННОЙ РУМЫНСКОЙ ЖИВОПИСИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

День 23 августа 1944 года ознаменовал возникновение условий, предопределивших решительный поворот в ориентации румынского искусства. Под непосредственным влиянием и руководством партии, живопись постепенно перестала зависеть от умозрительно-эстетического идеала, противоположного социальной действительности. Художник был призван поддерживать своим творчеством построение социализма, основы которого закладывались, быть активным фактором гражданского воспитания.

Отвечая этому призыву, румынские художники устремили свое внимание на различные стороны действительности, пытаясь иллюстрировать своим творчеством величайшие усилия народа в деле преобразования старого и строительства нового, свободного от эксплуатации общества. Вначале, свыше десяти лет тому назад, при переходе от старой манеры писать, когда упор делался не на подлежащую выражению идею, а на эффект чувственного восприятия красок, возник ряд трудностей. С течением времени они были преодолены, и теперь такие произведения, как « Анна Ипэтеску в 1848 году » Александра Чукуренку, « Отдых в поле » Корнелиу Баба, « Подпольная типография » Стефана Сеньи, « Гривица 1933 года » Габриеля Миклосси, « Подписание возвания о мире в коллективном хозяйстве » Камила Рессу, представляют собою вместе с рядом других композиций, портретов, индустриальных пейзажей и жанровых картин, убедительные доказательства того, что румынская живопись, развиваясь по пути социалистического реализма, стала правдивым отражением современных событий и наиболее значительных, вдохновленных действительностью аспектов.

LA PEINTURE ROUMAINE CONTEMPORAINE, MIROIR DE L'ACTUALITÉ

RÉSUMÉ

La date du 23 Août 1944 a marqué l'instauration de conditions propres à déterminer un tournant décisif de l'orientation de l'art roumain. Sous l'influence directe et sous la direction du Parti, la peinture a peu à peu cessé d'être assujettie à un idéal esthétique spéculatif, opposé aux réalités sociales. L'artiste s'est trouvé appelé à étayer par sa création l'édifice socialiste dont on posait les fondements et à devenir un facteur actif d'éducation civique.

Répondant à cet appel, les peintres roumains concentrèrent leur attention sur les aspects de l'actualité, s'attachant à illustrer par leurs œuvres le gigantesque effort déployé par le peuple aux fins de transformer la société ancienne et d'édifier un monde nouveau, affranchi de toute exploitation. Au début, il y a de cela plus de dix ans, l'abandon de l'ancienne manière de peindre, qui insistait non pas sur les idées qu'il lui fallait exprimer mais sur les effets sensoriels de la couleur, se heurta à des difficultés sans nombre. Elles furent peu à peu surmontées et, aujourd'hui, des œuvres telles que « Ana Ipătescu en 1848 », par Alexandru Ciucurenco, « Repos aux champs », par Corneliu Baba, « Imprimerie clandestine », par Ştefan Szönyi, « Grivița 1933 », par Gabriel Miklóssy, « Signature de l'Appel pour la Paix dans une exploitation agricole collective », par Camil Ressu, sont, à côté de nombreuses autres compositions — portraits, paysages industriels et peintures de genre, — autant de témoignages concluants de la manière dont, en suivant la voie du réalisme socialiste, la peinture roumaine est devenue un fidèle miroir des événements contemporains et des aspects les plus significatifs de l'actualité.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PICTORII ŞI UNIREA ŢĂRILOR ROMÎNE*

de ION FRUNZETTI

Dacă, istoricește, actul Unirii se dovedește a fi consecința logică a transformărilor economice și sociale care au prilejuit și revoluția de la 1848 în Principate, reflectarea în cultura românească în genere și în arta românească de la mijlocul secolului trecut în special, a acestei relații, apare ca un fenomen cu totul firesc.

Trecerea tîrzie a ţărilor romîne de la economia naturală la economia de schimb a avut drept urmare, abia în primele decenii ale secolului al XIX-lea, după modificări esențiale în relațiile de producție, transformarea raporturilor dintre clase și a psihologiei oamenilor epocii. Necesitatea unei culturi noi, a unei culturi de alt tip decît cea feudalo-bisericească, a unor creații artistice și literare care să corespundă noilor forme de viață, noului aspect al civilizației materiale a ţărilor romîne, era resimțită cu putere. În această nouă cultură, forțele progresiste ale epocii, ce tindeau la înfăptuirea revoluției burghezo-democratice, vedeau pe drept cuvînt o armă în lupta împotriva feudalismului, orînduire anacronică și depășită de noile realități economice. Coloratura mistică și antirealistă a culturii trecutului, patronată de biserică, slujea claselor exploatatoare, de fel interesate într-o acțiune de oglindire sistematică și veridică a realității. Lupta împotriva feudalismului în declin se traduce, pe plan artistic, la începutul veacului trecut, prin scăderea interesului pentru pictura murală, cu conținut religios și stil hieratic monumental, în favoarea picturii moderne, de șevalet, cu conținut laic și tendințe realiste. Noua pictură care începuse să se practice în ţările romîne încă de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea este, cum era și normal, susținută de publicul avut. Gustul acestui public, în ceea ce privește preferința tematică manifestată de artiști, era la fel de decisiv ca și gradul de perfecțiune tehnică la care mînuitorii penelului putuseră să ajungă desăvîrșindu-și meșteșugul printr-o practică închinată aproape exclusiv producerii de efigii portretistice comandate.

Cu toată lipsa nevoii de expresie estetică propriu-zisă, căreia clientela primilor noștri pictori de șevalet îi substituia doar necesitatea perpetuării

* Comunicare prezentată la Institutul de istorie al Academiei R.P.R. în sesiunea de comunicări din 23 ianuarie 1959, consacrată centenarului unirii Moldovei şi Ţării Romînești.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aspectului fizic al celor ce-și comandau portrete, pictura de șevalet a născut totuși foarte de timpuriu la o funcție mai înaltă. Chiar din faza « zugravilor de subțire » ne-au rămas unele încercări de compoziție istorică [1], ca acea « icoană » de la 1787, datorată lui Grigore Zugravul, înfățișînd pe domnul Mavrogheni în mijlocul trupelor sale, gata de a se război cu armatele austriece, sau ca icoana zugravului anonim, închinată răscoalei lui Tudor Vladimirescu, la o dată foarte apropiată de anul 1821. Împotriva dificultăților de meșteșug pe care le întîmpinau în tratarea unor teme care ar fi pretins un cu totul alt stil decît cel al vechii picturi bisericești, rigid în bună parte, hieratic și inapt să redea viziunea laică a lumii concrete, stil ideografic, opus reprezentării spațiale și nefavorizînd iluzionismul viziunii veridice a planurilor și volumelor în spațiu, « zugravii de subțire » au abordat teme istorice inspirate din actualitatea vremii lor, cîștigîndu-și în felul acesta merite, datorită intențiilor lor bune, chiar dacă ele nu le-au fost pe de-a-ntregul slujite de posibilități.

Progresele în cucerirea viziunii moderne, renascentiste, asimilarea elementelor de observație realistă și adecvarea mijloacelor plastice la sarcina de a da privitorului senzații spațiale, de adîncime și de corporalitate materială, au permis picturii de la mijlocul secolului al XIX-lea să elimine bună parte din neajunsurile discrepanței dintre intenția operei și limbajul ei.

Încă din perioada pregătirii revoluției de la 1848, grupul pictorilor jertfiți pentru marea cauză a liberării poporului va putea progresa pînă într-atît, datorită înaltei lor idei despre rolul artistului în societate și marii lor pasiuni pentru artă, încît îmbogățirea picturii cu un conținut ideologic să devină o realitate. Negulici, Iscovescu și mai cu seamă Rosenthal realizează, pe lîngă seria de portrete profund semnificative ale făuritorilor revoluției, unele opere inspirate din eroica pildă a prezentului, din actualitatea cea mai vie. Acestor artiști militanți li se alătură, cu prilejul pateticelor evenimente care au zguduit țările romîne în 1848, o seamă de alți fruntași ai mișcării artistice romînești contemporane cu ele. Concepția înaltă a artei combative, menită nu numai să oglindească realitatea, ci și să sprijine activ lupta pentru transformarea ei, își are rădăcinile, la noi, în moștenirea transmisă de pictorii pașoptiști generațiilor următoare. Și nu este de fel surprinzător să constatăm că și în lupta pentru înfăptuirea Unirii, ideal scump celor de la 1848, sînt angajați în primul rînd tot pictorii în opera cărora idealurile pașoptiste rodiseră încă din vremea revoluției. Cei trei pictori eroi, e drept, n-au mai apucat să vadă acest vis național împlinit, căci ochii lor se închiseseră cu ani înainte, în temnița habsburgică ai lui Rosenthal, în exil pe malul Bosforului ai celor-lalți doi. Nu fără să fi proorocit reînvierea « Romîniei ». Dar tovarășii lor de luptă, înfrățiți de aceleași credințe în reînvierea patriei iubite, au rămas să le poarte mai departe mesajul. Nu trebuie să uităm că întîiul artist care a dat chip și ființă concretă « Romîniei », făcînd-o să devină, dintr-o idee abstractă, o imagine palpabilă, adresată simțurilor și simțirii întregului popor romîn, a fost revoluționarul pașoptist Constantin Rosenthal. Înfățișînd-o una, vie ca orice altă făptură a vieții și de neconceput altfel decît unitar, Rosenthal se înscrie în capul listei artiștilor care au militat pentru ideea Unirii. În lupta pentru înfăptuirea Unirii, artiștii fac deseori recurs la mijloacele

[1] Cf. Remus Niculescu, *Contribuții la istoria începuturilor picturii romînești*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), nr. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

oferite de alegorie. De fapt, operele de artă plastică izvodite de artiștii doritori să sprijine ideea Unirii se împart în trei categorii distincte:

1) alegorii,

2) scene istorice, cu subiecte din faptele trecutului anticipînd Unirea, sau cu subiecte din evenimentele contemporane, și

3) portrete.

Grupate astfel, operele, fie ele pictate, fie desenate ori gravate, ne-ar demonstra cu ușurință filiația lor din arta celor de la 1848. Dar nu e în intenția noastră să facem aici istoria internă a genurilor picturii din epoca Unirii, deși n-ar fi lipsită de fel de interes, în altă ocazie. Năzuim să verificăm doar, o dată mai mult, parcurgînd iconografia artistică a Unirii țărilor romîne din 1859, adevărul că, în această împrejurare memorabilă, ca și cu multe alte prilejuri în istoria poporului nostru, artiștii adevărați au fost alături de el, au simțit voința lui, au împărtășit-o și au găsit mijloacele s-o transpună plastic. Diferențierile de stil, dependența de un curent artistic sau de altul, deosebirile determinate de variația temperamentelor și de ierarhizarea talentelor, se șterg toate în fața faptului fundamental care-i unifică pe toți acești artiști în istorie: dragostea de patrie și dorul de a o sluji prin artă. Cu mijloace mai strălucite sau mai modeste, ei își aduc cu toții prinosul marii cauze a unității naționale, pentru înfăptuirea căreia băteau acum un veac inimile tuturor.

Îndată după înăbușirea revoluției de la 1848, viața artistică a țării se desfășurase într-o atmosferă destul de puțin propice culturii, o atmosferă grea, de marasm și de regres, adusă de reprimarea tendințelor progresiste și de restabilirea regimului de privilegii feudale.

Apreciind arta doar după gradul ei de convenționalism, mentalitatea conformistă a boierimii retrograde, redevenită clasă conducătoare, restrînge o vreme din nou pictura de șevalet la portretistica oficială și la cea curentă, depinzînd de comenzile clientelei platnice. După exilul, impus sau voluntar, al cîtorva din cei mai de frunte artiști ai țărilor romîne, cei rămași în țară sau cei ce se întorc treptat, de la studii sau din refugiu, cunosc de altfel o situație socială din ce în ce mai puțin glorioasă, fiind reduși din nou la rolul de simpli furnizori ai claselor avute. Rolul acesta îl îndeplinesc, în deceniul al VI-lea al veacului trecut, pictorii Constantin Lecca, Mișu Popp, G.M. Tattarescu, Carol Popp de Szathmáry, și alți cîțiva mai puțin însemnați. Este vrednic de notat faptul că unii dintre ei și-au exprimat chiar manifest nemulțumirea pentru soiul de activitate artistică la care îi obligau vremurile. Autodidactul pictor Constantin Lecca, de pildă, ardeleanul care în tinerețe, pe cînd scria povestiri istorice publicate în colecția « Biblioteca Romînească » editată în Ardeal de Zaharia Carcalechi, visase să-și dezvolte talentul de ilustrator de care dădea de pe atunci dovadă și să ajungă un adevărat pictor de istorie, suferea de faptul că atelierul său, la care-l avea ca asociat pe absolventul academiei vieneze Mișu Popp, devenise o « curată tarapană » [1], executînd tot ce se putea realiza cu pensuli și vopsele, adică pînă și ouă încondeiate pentru sărbătorirea oficială a învierii la Mitropolie (în prezența domnitorului Barbu Știrbey, a curții și a guvernului). Și ca el sufereau, de bună seamă, și ceilalți. Ba, mai mult, apariția fotografiei, mai întîi sub forma daguerreotypelor metalice, apoi sub cea a portretelor copiate pe hîrtie după negative

[1] Cf. Iuliu I. Roșca, *Scriitori și artiști; amintiri personale*, București, 1890, p. 53.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

de sticlă, începuse să concureze în chip serios pictorii. Unii, ca Anton Chladek, după ce încearcă a se adapta acestei situații, descurajați, se gîndesc să abandoneze portretistica și să se apuce de fresca bisericească, pentru care n-aveau pregătirea necesară. Alții, cum e Carol Popp de Szathmáry, devin și buni fotografi, recuperîndu-și pe altă cale clientela. Acest întrepid ardelean care e unul din primii mari fotografi ai lumii, va cuceri sub Cuza titlul de « Pictor și Fotograf al Curții Alteței Sale Principelui Domnitor al Principatelor Romîne-Unite ». Inscripția suna: « Peintre et Photograph de la Cour de S. A. le Prince Régnant des Principautées-unies-Roumaines », pictorul semnînd Charles Szathmari și dîndu-și drept adresă « Chanu-Verde, Bucarest » pe cartoane fotografice ca acelea păstrate în B.A.R.P.R. la secția de stampe, reprezentînd pe Cuza și pe ministrul său Mihail Kogălniceanu, fotografii pe care le-a utilizat apoi pentru nevoile lui portretistice.

Dîndu-și seama de atmosfera din țară, prea puțin prielnică dezvoltării artelor, cîțiva dintre pictorii aflați la 1848 peste granită, ca bursieri în străinătate, preferă să-și amîne cît se poate mai mult întoarcerea în țară. Doar Tattarescu revine la 1852 din Italia, unde stătuse opt ani, și-și începe în țară cariera de portretist al negustorimii și de decorator mural bisericesc, uitînd pentru moment că în străinătate, de unde întreținuse legături cu cercurile din jurul lui Bălcescu și unde Bălcescu însuși, ca și generalul Magheru, îi pozase pentru un portret, năzuise să picteze și pictase chiar alegorii ca « Deșteptarea Romîniei » (1848), sau schițase « Romînia plîngînd la catafalcul libertății », după înfrîngerea revoluției. Tattarescu caută să se adapteze momentului și să-și tempereze avînturile, devenind pînă una-alta un « furnizor » de efigii laice și de sfinți carnali, în gustul occidental la modă, adică tocmai rolul pe care vroiseră să-l evite cei rămași în continuare peste ganiță, cu riscul înfometării, căci bursele lor de studii erau supuse veșnic reducerilor din buget. *Gheorghe Panaiteanu-Bardasare*, din prima promoție de bursieri moldoveni, nu va reveni la Iași decît în preajma imediată a Unirii, cînd va socoti potrivit momentul pentru realizarea proiectelor sale de organizare a învățămîntului artistic, idee ce-i încolțise în minte încă din perioada studiilor de la München. La fel procedează *Gheorghe Năstăseanu*, al doilea bursier moldovean, acel « démocrate enragé » de care pomenește în 1853 Golescu-Albul, găsindu-l la Geneva, refugiat din Italia ocupată de trupele lui Napoleon al III-lea, aliatele miliților Vaticanului împotriva cărora tînărul pictor romîn luptase pe baricade la Roma în 1849, fiind rănit la ambele brațe. « Ca totu Romînulu ce'și iubea țéra sa », cum ne informează V. A. Urechiă în *Buletinulu Artisticu* [1], Năstăseanu se întorsese în țară în preajma Unirii, ocupîndu-se la Iași « cu depingere de portrete ». Alți pictori, ca *Petre Mateescu* cel din Tutana-Argeș, cu un rol în revoluția de la 1848 de asemenea, vor reveni în țară mult după Unire, sau, ca olteanul *Mihail Lapaty*, vor muri înainte de a fi apucat să mai păsească pe pămîntul Romîniei unificate, deși visaseră clipa istorică de la 1859 și căutaseră să o sprijine prin arta lor.

Climatul în care se desfășura la București și Iași viața artistică se reînnoiește de îndată ce hotărîrea Convenției de la Paris din 1856, de a se convoca Divanele ad-hoc, readuce în sufletele patrioților nădejdea înfăptuirii mult visatei Uniri. Ca primenită de un curent viu de aer proaspăt, pictura romînească își regăsește tradiția progresistă și patriotică de la 1848.

[1] Cf. *Buletinulu Instrucțiunei Publice*, august 1865, p. 30.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Ideea scumpă poporului romîn, care legănase cugetele tuturor cărturarilor iubitori de țară, luptători la 1848, este slujită de artiștii noștri cu un entuziasm și o dăruire spontană, vrednice de toată admirația. Readuși pe calea luminoasă a conceperii unei arte cu un conținut de idei mai bogat, a unei arte destinate nu clientelei platnice ci întregului popor, pictorii noștri se pun cu hărnicie la lucru. Smuls preocupărilor mercantile ale « tarapanalei » sale, Constantin Lecca își regăsește mijloacele picturii de istorie, abandonate o vreme. Pe linia compoziției istorice de tip « Moartea lui Mihai Viteazul » din 1845 (Galeria națională), Lecca realizează la 1857 o serie de pînze cu subiecte alese din faptele de arme ale trecutului romînesc, a căror reamintire să justifice năzuința prezentului la unirea într-un singur stat. Și « Întîlnirea dintre Bogdan-cel-Orb și Radu-cel-Mare », și seria inspirată din « Mihaida » lui I. Eliade-Rădulescu, — din care « Mihai-Viteazul intrînd în Alba Iulia » este o aluzie directă la unificarea tuturor romînilor pe care figura falnicului voievod muntean o simbolizează — sînt momente alese tocmai pentru a susține, prin semnificația lor, necesitatea regăsirii în prezent a măreției trecutului, al cărui exemplu trebuia readus în conștiința poporului întreg. În acest scop, lucrările din această serie ale lui Lecca au fost reproduse prin cromolitografiere și răspîndite în mase, chiar în perioada convocării Divanelor ad-hoc, popularizînd astfel ideea pentru care erau întrunite aceste adunări, mai democratice decît cele din trecut (cu excepția adunării naționale de la 1848) și de la care întregul popor avea de așteptat hotărîrea unificării.

Deși lăudabile întru totul ca intenții, sforțările lui Lecca de a întruni pe o pînză mai multe personaje în acțiune, distribuite conform rolului lor și interdependenței lor funcționale în cadrul acțiunii săvîrșite, nu sînt întotdeauna încununate de succes. Neajunsurile de meșteșug n-au scăzut însă din popularitatea acestor imagini, bine răspîndite la vremea lor, cu un efect practic incomensurabil. Un publicist francez, Ulysse de Marsillac, autorul unui *Guide du voyageur à Bucarest*, după 1860, găsește că tablourile lui Lecca « ar putea sluji pentru ilustrarea unei istorii a Romîniei », calificînd de pildă anemica și naiva compoziție « Bătălia de la Călugăreni » drept « o dramă și o epopee », în care admiră « acea strălucire a culorii pe care el (Lecca) o iubește, mișcarea pe care el știe să o arunce în compozițiile sale, fidelitatea conștiincioasă în a urmări pas cu pas indicațiile cronicarilor » [1], cam în același timp în care mediocritatea tehnică a acestui artist bine intenționat devenise și pentru cei autohtoni evidentă, dacă este să ne luăm după cronicarii vremii [2], ce denunțau același tablou ca pe o « mușama fără valoare artistică ». De fapt, sîrguincioase ca narațiune dar primitive ca execuție și cu totul inexacte ca reconstituire arheologică, confundînd în recuzită epocile, picturile istorice ale lui Lecca au farmecul unic pe care li-l dă indigența flagrantă a mijloacelor, înlocuită prin convenționalisme de tipul epitetelor ornante ale baladei lui Bolintineanu, cu care au certe afinități.

La un nivel mai înalt ca pur meșteșug artistic, dar încă destul de convenționale datorită academismului lor, sînt alegoriile avînd ca temă Unirea, realizate în același scop, al sprijinirii acțiunii Divanelor ad-hoc, de către G. M. Tattarescu.

[1] Cf. Barbu Theodorescu, *Constantin Lecca*, București, 1938, p. 48—49.

[2] Laerțiu (Alexandru Lăzărescu), cronica citată de Barbu Theodorescu, *op. cit.*, p. 48.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Ideea Unirii a inspirat adesea poporul romînesc, în diverse manifestări de literatură și muzică — scrie în 1857 un ziar bucureștean. — După poezie trebuie să vină pictura ca să consacre opera sa sublimei idei. Aceasta era rezervată pictorului G. Tattarescu » [1]. Tattarescu executase într-adevăr la această dată o compoziție înfățișînd « Unirea », reluînd cadrul și simbolistica grandilocventă din « Deșteptarea Romîniei », lucrarea sa din 1848, de la Roma.

« Cine nu a admirat la Colegiul (în galeria de pictură deschisă sub Barbu Știrbey la Colegiul Sfîntu-Sava — *I. F.*) tabloul lui Tattarescu, înfățișînd Romînia rupînd lanțurile și ridicînd vălul ce-i acoperă ochii spre a privi un viitor mai fericit! Acest tablou este continuarea celui de la Colegiu. Pictorul, neavînd însă timp suficient pentru a face un mare tablou, s-a mărginit a face numai un desen, rămînînd ca mai pe urmă să trateze același subiect într-un tablou mare. Desenul înfățișează pe primul plan Dunărea cu valurile sale care înconjură țara ca un brîu. În stînga se văd ruinele Severinului și între ruine un bătrîn păstor culcat, care privește la cer cu inima plină de speranță. Acolo el zărește femei strălucitoare de tinerețe și frumusețe, înfășurate într-un steag pe care e scris « Unire ». Aceste femei sînt două surori iubite care voiesc a forma un singur suflet. Împrejurul lor se văd emblemele celorlalte puteri... Acest desemnu poartă titlul « Unirea », dedicată nației romîne » [2]. Scopul pentru care a fost făcut acest desen este litografierea. « Se va trage în mii de exemplare, așteptînd ca aprobarea nației să răsplătească pe meritosul artist, căruia îi adresăm mulțumirile noastre cele mai sincere și urîndu-i ca totdeauna penelul său să se inspire de subiecte naționale » — continuă articolul. La mai puțin de șase luni de la această dată, la 4 decembrie 1857, librăria G. Ioanid anunța printr-o gazetă semioficială [3] apariția litografiei, executată de vienezul August Strixner, prietenul lui Tattarescu, și trasă în atelierul lui G. Wonneberg din București. Exemplarul de la B.A.R.P.R., secția de stampe, (inventar 644) ne edifică pe deplin asupra mijloacelor ambilor artiști, atît ale lui « *G. Tăttărescu invent* »(or), cît și ale litografului, Strixner.

De altfel, aportul lui Strixner la această imagine poate fi bine urmărit acum cînd avem la dispoziție și una din versiunile pregătitoare ale uleiului lui Tattarescu, reprezentînd același cioban adormit într-un peisaj luminat simbolic de zorii epocii noi. În litografie, registrul superior este ocupat de imagini mult mai convenționale decît a păstorului, pentru că e conceput în pur stil academist, ca o icoană cu îngeri, flamuri și steme, pe lîngă vagi elemente clasicizante în draparea personajelor feminine ce reprezintă cele două țări dîndu-și mîna pe veci, sub binecuvîntarea geniului care le întinde, deasupra stemelor îngemănate pe drapel, coroana princiară.

Obișnuința de a concepe compoziții religioase se vede din întregul lucrării, dar se pare că spiritul acesta coincidea cu gustul unei bune părți din publicul epocii, judecînd succesul operei după frecvența imitațiilor și variantelor de mînă străină ce o popularizează și o multiplică, licit și ilicit, cele mai adeseori în versiuni mult mai naive decît originalul. Ca în toată mitologia lui Tattarescu — păgînă sau creștină fără granițe distincte —, simbolistica

[1] *Patria, jurnal politic literar*, 1857, nr. 40, 3 iulie, p. 163.

[2] *Ibidem*.

[3] *Anunțătorul romîn*, 1857, nr. 89, 4 decembrie, p. 4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acestei alegorii apare ochiului nostru, al celor de azi, destul de plată. Asupra unor artiști contemporani, cum este mai tînărul Petre Alexandrescu, craioveanul fost și el bursier la Roma și apoi la Paris, opera lui Tattarescu a făcut impresie puternică, judecînd după « Unirea Prinţipatelor » pictată de acesta în 1856 la Paris, litografiată și editată la Wonneberg în București de către Carol Popp de Szathmáry, din care un exemplar se păstrează la secţia de stampe a B.A.R.P.R. (inventar 25926). Aici, Unirea se petrece în registrul de jos al compoziţiei, și ţările romîne sînt drapate în costume naţionale, urmînd tradiţia întemeiată de Rosenthal, care personifica ţara printr-o ţărancă. O catrinţă despicată într-o parte lăsînd să se vadă cămașa simplă, albă, cu mîneci strînse, îmbracă blonda Moldovă, în vreme ce Ţara Romînească este înfăţișată de o munteancă brună cu cămașă înflorată și la poale, nu numai la altiţe și piept, pe iia cu mîneci largi, și cu un vîlnic ca de Vîlcea, Gorj sau Mehedinţi. De profil, dinaintea unui înger ce le cuprinde ocrotitor cu aripile și le binecuvintează unirea, în vreme ce tălpile lui calcă spada discordiilor din trecut, cele două tinere cu salbe bogate la gît sînt privite din cer de însăși sfînta treime, tatăl și fiul stînd pe tron de nori, cu porumbelul sfîntului duh între ei și anunţaţi pămîntului de îngeri buccinatori. Peisajul, bine realizat, din fundal, este cel al Dunării la Turnu Severin, cu piciorul podului lui Traian în dreapta. În faţă, pe scările estradei încă două femei, personaje « meublante », una fiind probabil economia agrară, cealaltă istoria însăși ce notează evenimentul într-o poză inspirată, convenţională îndeajuns, ca de altfel întreagă concepţia lucrării. Originalul, după cum indică însăși inscripţia litografiei, era în sala Divanului ad-hoc din București. Astăzi el este de neregăsit. Dar că a ornat efectiv această sală, chiar de la deschiderea festivă a Divanului, la 29 septembrie 1857, ne încredinţează lucrarea desenată și litografiată de Szathmáry, înfăţișînd această solemnitate (B.A.R.P.R., inventar 437). Pe peretele din dreapta al sălii, în apropierea lojii ministeriale, pînza lui Petre Alexandrescu se vede bine în desenul minuţios al lui Szathmáry, și ne putem da seama din el chiar că personajele erau nu cu mult mai mici decît mărimea naturală.

Cu această operă începem enumerarea și analiza lucrărilor din subcategoria scenelor istorice contemporane. Căci, pe lîngă compoziţiile cu subiecte luate din trecutul naţional îndepărtat, pe lîngă chipurile de voievozi deveniţi simboluri ale Unirii și intraţi în legendă, — în special lui Mihai Viteazul îi acordă pictorii, cum am văzut, valoarea de simbol al reunificării statale a Romîniei — ,unii artiști vor căuta să ilustreze în compoziţiile lor momentele mari ale istoriei contemporane și să glorifice chipurile intrate în istorie ale oamenilor vii. Faptul este cu atît mai vrednic de luat în seamă și mai pilduitor pentru noi cei de astăzi, cu cît căutăm, un secol mai tîrziu, să acordăm artei noastre cît mai deplina valoare a actualităţii. Carol Popp de Szathmáry sau Alexandru Asachi sînt, în această privinţă, niște adevăraţi precursori. În compoziţia litografiată, de care pomeneam mai sus, Szathmáry, abil și minuţios desenator, ne-a dat o foarte exactă imagine a deschiderii solemne a Divanului ce avea să hotărască soarta unui popor, aspectul adunării de la care emană actul de naștere al statului romîn modern. Dar în imaginea aceasta, care prin tema ei vădește sentimentele naţionale, se vădește și crezul social al pictorului; în sala cu coloane orientale a vechiului parlament din București, Szathmáry a înfăţișat în prim plan, ca pe actorii principali ai scenei, deputaţii ţărani în pitoreștile lor costume, pontașii Divanului ad-hoc din Muntenia, mîndri

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și demni. Și dispoziția planurilor nu este de fel lăsată la voia întîmplării. De altfel, Szathmáry și-a mai manifestat o dată atitudinea aceasta politică, de afirmare a principiilor democratice, cîțiva ani mai tîrziu, cînd, către sfîrșitul domniei lui Cuza, a fost însărcinat să alcătuiască portretele domnitorului și al doamnei țării, imaginile oficiale atît de intens popularizate datorită litografierii lor perfecte, imprimate la Paris la Lemercier, în 1866 (B.A.R.P.R., inventar 425 și 424, format IV.). În aceste frumoase portrete, în care Alexandru Ion Cuza și Elena doamna sînt văzuți întregi, în costum de aparat, în fața tronului cu stema îngemănată a țărilor romîne, Szathmáry a găsit cu cale să sublinieze și meritele politice ale domniei lui Cuza care a întrunit sub același sceptru două țări surori: în mîna domnitorului se găsește actul dizolvării parlamentului, în vederea legii reformei agrare, prevăzînd împroprietărirea țăranilor după secularizarea averilor mănăstirești. Faptul este edificator. Între Convenția din Paris de la 1856 și proiectatul Tratat de la Paris din 1866, aflate pe masă sub coperți legate, data de 2 mai 1864, ziua loviturii de stat care a dat lui Cuza posibilitatea înfăptuirii unei părți din reformele democratice pe care le proiecta acest domnitor ce făcuse parte dintre revoluționarii de la 1848, este citibilă cu precizie.

În același sens poate fi înțeleasă și predilecția lui Szathmáry pentru celebrul pasaj al cuvîntării lui Kogălniceanu: « La legi noui, om nou » e titlul inscripției puse de pictor pe bastionul ilustrat cu chipul domnitorului, deasupra stemei noi a țării și insemnelor progresului culturii, adunate într-o panoplie de drapele, în jurul unui leu heraldic. (Editori, Maior D. Pappasoglu și pictorul Carol Szathmári, arată inscripția litografiei imprimate la Wonneberg, inventar 427, B.A.R.P.R., secția de stampe).

Cu mult mai puțin pătrunse de spirit democratic par litografiile, slabe ca nivel artistic, semnate de « compuitorul și editorul » Maior D. Pappasoglu însuși. De o stîngăcie evidentă a desenului, copiat adeseori din mai multe surse și avînd de la Pappasoglu doar ingeniozitatea alăturării atîtor elemente disparate, litografiile acestui industriaș al stampei ieftine, realizate în condiții grafice insuficiente, sînt însoțite de cele mai multe ori de inscripții notabile prin misticismul lor și retorismul convențional, veșnic dedicate cîte unui puternic al zilei, cîte vreunui deputat (« Deschiderea Camerei naționale din Rumînia de către Domnitorul ei Alexandru Ioan I la 29 februarie anul 1860 », litografiată la K. Danielis în Sibiu, inventar 5663 este dedicată deputatului « Capitalei București », Boerescu), mai rar domnitorului însuși. Valoare de document, din toate, pare să aibă cea care înfățișează « Sosirea Domnitorului Prințipatelor unite Alexandru Ioan I în Catedrala Capitali București, pentru deschiderea Cameri Naționali din Rumînia la anu 1860, februarie 29 »(lit. K. Danielis, B.A.R.P.R., stampe, inventar 475). Dar dotația pentru compoziția istorică îi lipsește acestui desenator de duminică, așa că, în afara unui anume farmec provenit din naivitatea narației grafice, cam ca a imaginilor populare din occident, lucrarea nu are valoare artistică propriu-zisă. Totuși, Pappasoglu a încercat și alegoria, traducînd pe limba sa frustă imaginile lui Alexandrescu, pe ale lui Szathmáry și pe ale lui Tattarescu. Este și el « compuitor » al unei « Renașteri a Romîniei » (dedicată de astă dată adunărilor elective din Romînia, în memoria zilelor de « 5 și 24 Jenarie, Anu 1859 »), unde citim: « Vechia Romînie în fața anticului și istoric orașu Dierostrorum (Silistra), încredințează pe cea renăscută, în brațele bătrînului Danubiu. — Și el varsă din eternui (sic) vas, rîul Duneri (sic) spre desvol-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tarea comerțului și a Țivilisației » (B.A.R.P.R. inventar 22534). Într-adevăr, imaginea este o *vedută* amplă a Dunării, cu cetatea Silistrei desfășurată pe malul opus, sub un fort ce încununa colina, profilată pe orizont, în vreme ce vapoare fumegînde, tîrînd șlepurile remorcate în filă, saltă harnic pe valurile, foarte regulat desenate, ale bătrînului Danubiu, sub ochii sentinelelor romîne de la postul de grăniceri vizibil în prim-plan, jos. În dreapta, această banală carte poștală încadrată de portrete de voievozi, Dragoș, Radu-Negru, Mihai Viteazul, Ștefan cel Mare și Cuza, intră în domeniul simbolului și legendei: cele două Romînii, cea veche sub veșmîntul unei bătrîne țărănci și cea nouă, — prunc nou-născut — sînt protejate vădit de figura naiv-statuară a unui bătrîn, gol și încununat cu trestie, sprijinit într-un cot pe un vas: e tot Danubiul, dar ipostaziat. De un gust cu mult mai puțin îndoielnic dă dovadă însă Pappasoglu atunci cînd litografiază, dimpreună cu textul *Proclamației către sătenii clăcași* dată de Cuza la 14 august 1864, ilustrațiile, încă neîndeajuns de bine desenate, dar de o mai realistă inspirație agrestă, ca de calendar popular (inventar 641). Muncile țăranului care prășește, culege via, ară, cosește, adapă vitele la fîntîna cu cumpănă, seceră, păzește turmele de oi, melițează cînepa, pescuiește ori se ocupă cu albinăritul, cată să fie redate în scene separate, sub trei peisaje rustice, dintre care cel din mijloc e al unei pieți de sat cu hora încinsă în mijlocul drumului lîngă crîșmă. În colțuri, ecusoane cu datele memorabile — 5/24 ianuarie 1859, ziua Unirii, și 2/14 mai 1864, ziua loviturii de stat care a dizolvat parlamentul reacționar, dînd domnitorului mînă liberă pentru înfăptuirea reformelor. « Improprietărirea țăranilor » și « secularizarea mănăstirilor » nu rămîn simple inscripții: întreaga pagină e încadrată de o panglică răsucită, pe spirele căreia se văd înscrise numărul hectarelor expropriate fiecărei mănăstiri secularizate, ceea ce dă sens îndrăzneț întregii compoziții, apologie a acestui gest reformator al domnitorului pașoptist.

Nu se poate încheia seria lucrărilor inspirate din actualitate, fără menționarea celor două desene ale lui Alexandru Asachi, reprezentînd « Întîlnirea stindardului lui Ștefan cel Mare cu al lui Mihai Bravul », în aprilie 1859, cînd armata moldoveană s-a reunit cu cea a Țării Romînești, la Socola lîngă Iași și la Colentina lîngă București. Scena de lîngă Socola reprezentînd « înfrățirea oștenilor moldo-romani » este realizată de Asachi în peniță și laviu (B.A.R.P.R. inventar 410) și a fost litografiată, după compoziția acestuia, de către Schivert (B.A.R.P.R. inventar 4469). Ea are, și în desen și în litografie, savoarea autenticității. Cele două oștiri sînt încolonate, călări, de-a lungul laturilor șoselei ce trece pe lîngă mănăstirea vizibilă în fund pe un deal. Comandanții, călări, se apropie salutîndu-se, văzuți din profil, în uralele mulțimii de țărani și orășeni din prim plan. În fund, pe deal, un cort uriaș de campanie, în fața gurii căruia se dansează o horă aprigă, lasă să se vadă înăuntru o masă întinsă pentru banchetul ce va urma. Amănuntele trebuie descoperite unul cîte unul; altfel imaginea pare un simplu peisaj cu figuri, în care accentul ar cădea pe natură mai mult decît pe om. Întîlnirea de la Colentina, similară, realizată de Asachi după un desen de Szathmáry, se află azi la Muzeul din Galați. Litografia lui Schivert este fidelă desenului lui Asachi, pricepută și îndeajuns de bine imprimată, la Inst. Albina din Iași. O lucrare la fel de semnificativă pentru tematica nouă, pătrunsă în arta noastră cu acest prilej, este vederea panoramică a cîmpului de la Băicoi, la 23 august 1859, cu prilejul primelor manevre ale oștirii unificate ale celor două țări. Compusă și litografiată de G. Venrich (B.A.R.P.R. inventar 22536),

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

opera prezintă un interes documentar mai curînd decît o valoare artistică reală și merge pe linia tradiţională a gravurii de acest gen din grafica europeană, ce i-a slujit de model.

În materie de litografie, dintre lucrările care merită să fie menţionate[1], n-am lăsat deoparte decît o stampă anonimă (litografierea ei aparţine lui G. Venrich), intitulată *Concordia* (inventar 359), și înfăţișînd (la 1857 cînd e datată imaginea, cu un rost exhortativ în vederea Unirii) cele două ţări surori sub chipul unor copilițe fragede, pregătindu-se să înnopteze, singure, dar sprijinindu-se una de cealaltă, într-un cîmp, la margine de drum, protejate din ceruri de doi îngeri. «*Concordia res parvae crescunt, discordia maximae dilabuntur*», sună inscripţia. Stilul gravurii acesteia, care nu mai e o alegorie decît ca intenţie, ca motiv pictural fiind mai curînd o scenă de gen, este mult superior producţiei de acest fel a timpului, de la noi. Poate fi a lui Venrich însuși? Sau chiar a lui Petre Alexandrescu?

*

Unii artiști au înţeles să-și exprime entuziasmul faţă de actul Unirii și adeziunea la spiritul reformelor preconizate de Alexandru Cuza, popularizîndu-i chipul. Dintre încercările portretistice vrednice de luat în seamă este și portretul domnitorului, executat din memorie de Gheorghe Năstăseanu și predat în vara anului 1860 Pinacotecii din Iași, proaspăt înfiinţate (poate chiar în primele zile după 29 august, data întemeierii), unde se află și acum. Este o lucrare interesant concepută, puternică, gîndită destul de modern, surprinzător de larg tratată chiar, pentru stilul lui Năstăseanu. Cum nu e terminată, ne putem da seama din ea de metoda de lucru a artistului și de capacitatea lui de a vedea sintetic, chiar dacă în revenirile ulterioare — care din fericire n-au avut loc —, ar fi riscat să-și ucidă opera prin excesele analitice în sensul cărora păcătuiesc adesea pictorii cu educaţie academistă. Presa timpului îl remarcă:

«Galeria de tablóne au dobînditu de curîndu unu frumosu portretu alu M. Sale Domnului, de D. Anastasanu. Meritulu acestui tablónu stă mai alesu întru aceea că pictorele l'au desăvărșitu (inexact, căci e neterminat, — *I. F.*) fără ca se fie pututu avea macaru odată onórea pozărei M. Sale, servinduse (sic) numai de fotografiile cele mai bune și de suvenirea trăsăturiloru Măriei Sale, prinse mai multu din videre în trécătu. Din cîte portrete de a M. Sale suntu pînă acuma făcute, — remarcă gazetarul cu destulă justeţe — nici unulu nu aru fi pututu fi mai bunu decâtu acesta, dacă pictorului iar (sic) fi fostu dată ocasiunea de a vedea macaru cîtu de puţinu, ca artistu, pre Maria Sa»[2].

Acest Năstăseanu, pregătit îndelung pentru pictura cu temă istorică, n-a avut însă niciodată răgazul să conceapă un tablou compoziţional propriu, fiind veșnic pus să copieze tablouri celebre de ale maeștrilor Renașterii, sarcină care părea mai imperioasă pentru constituirea unui fond artistic naţional, decît creaţia propriu-zisă a artistului. Din octombrie 1860 începe să i se plătească fostului bursier la Roma o a doua bursă, tot pentru acest oraș, de astă dată nu pentru studii ci pentru îmbogăţirea Pinacotecii cu còpii,

[1] Vezi, în ceea ce privește desenul, gravura și litografia, iconografia Unirii, realizată de Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei R.P.P. cu acest prilej festiv.

[2] Cf. *Ateneu'lu Romanu. Revista septemanară, literară și sciintifică*, Iași, an. (I 1860), nr. 2 din 22 septembrie, p. 18.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

conform concepției amintite, deși colegul său, G. Panaiteanu-Bardasare, avea să protesteze, arătînd într-un raport adresat guvernului că s-ar cuveni ca pictorul « să depingă numai tablóne istorice și naționale ce suntu din imperiulu specialității sale, adică originale și nici de cum còpii, cu care numai să-și încătușeze și să-și întunece ingeniósa și aprinsa fantasie, făcîndu-se dintr-unu piptore d'istorie unu simplu copistu » [1]. Că pictorul n-a apucat să ne lase un singur tablou de istorie, moartea găsindu-l la Roma în septembrie 1864 după lungi suferințe, se dovedește o pierdere pentru pictura noastră, dotația lui fiind foarte vădită și din portretul amintit, și pictorul avînd dorința fermă de « a deveni demnu de mărirea » Romîniei, căreia-i urează să-și continue marșul către progres, și aceasta cu toate că e conștient de funcția obstrucționistă a anumitor facțiuni politice dinlăuntrul guvernului, sau din parlament, adică tocmai acelea care au căutat să împiedice reformele lui Cuza și Kogălniceanu. Clarviziunea aceasta politică, de apreciat la un artist al vremii, îl face pe Năstăseanu să afirme, adresîndu-se Romîniei: « Deși facția ce te oprimă au statu, și stă încă, obstacul la niște asemine aspirații, însă noi prin asiduitate și indiferență la insidiile lor, vomu învinge, și tu vei puté continua marșa ta către progresu...» [2].

De un entuziasm asemănător și de o egală încredere în viitorul Romîniei vor da dovadă și cei doi mari artiști din secolul al XIX-lea cărora arta noastră le datorește existența școlii de pictură românești moderne, Theodor Aman și N. Grigorescu. Despre ei s-au publicat în timpul din urmă studii, date și documente care au făcut să se statornicească în conștiința publicului contemporan o imagine mult mai exactă decît cea din trecut, privind meritele lor cetățenești deopotrivă cu cele artistice.

Aman se dovedește influențat în gîndirea sa politică asupra rolului artei, nu numai de anumite idei spicuite din răzoarele socialismului utopic, ci și, în special, de scrierile lui Nicolae Bălcescu, care, așa cum noi am demonstrat-o cu alt prilej, îi inspiră cîteva din compozițiile sale istorice, cele mai însemnate chiar.

Înapoiat în țară de la studii din Franța în toamna anului 1858, Aman se va folosi de prestigiul său pentru a ridica la un nivel cît mai înalt viața artistică românească. « Dorința mea a fost și este de a influența din Romînia începuturile unei școli de pictură care, progresînd, cu timpul să devie o școală națională și mare... », scria el în 1861, adresîndu-se Camerei deputaților în scopul obținerii, de la corpul legiuitor al țărilor romîne, a legii pentru întemeierea învățămîntului artistic și instituțiilor aferente, școli de belle arte, muzee, expoziții periodice oficiale etc.

Considerînd pictura « mobilul cel mai puternic al înălțării cugetului și al dezvoltării simțămintelor de mărire și naționalitate », conferindu-i, în concepția sa, puterea de a « pune istoria-n acțiune » [3], Aman vede arta ca un revoluționar, investită cu virtuți ideologice propagatoare, anticipînd acțiunea politică și îndemnînd la acțiune politică. Contribuția lui la lupta pentru înfăptuirea Unirii este cunoscută: încă de la Paris, din 1857, el creează și trimite în țară tabloul alegoric « Unirea Principatelor », aflat la Muzeul de artă al orașului Iași, unde reapar cele două țări surori, înfățișate ca două

[1] *Ateneu'lu Romanu*, Iași, an. I (1861), nr. 16 din 2 februarie, p. 138—139.

[2] *Ateneu'lu Romanu*, Iași, an. I (1860), nr. 1 din 15 septembrie p. 3—4.

[3] Cf. RADU BOGDAN, *Aman*, București, 1956, p. 38.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

tinere țărănci îmbrățișate, în costume naționale dorite cît mai specifice regiunilor respective. Tot din 1857, de pe vremea luptei pentru Divanele ad-hoc, este și « Hora Unirii la Craiova », simplă vedere nocturnă a unei pieți a orașului iluminată de faclele manifestanților, printre care pictorul însuși cu familia sa. Această lucrare, s-a spus pe drept cuvînt, « marchează un moment însemnat în dezvoltarea picturii românești, fiind prima operă de valoare în care aspirațiile poporului erau înfățișate nu printr-o alegorie sau prin pilda faptelor de vitejie din trecut, ci direct, printr-o scenă autentică, interpretată într-un stil viguros realist, deci mai aproape de înțelegerea și simțirea oamenilor vremii, mai pronunțat populară » [1]. Într-adevăr, desprinderea dimensiunii epice a prezentului și prezentarea actualității în pictura istorică este un mare pas înainte făcut de Aman în arta românească, pe aceeași linie pașoptistă pe care se situase Rosenthal glorificînd, în fundalul « Românie revoluționare », jertfa ostașilor români de la 13 septembrie 1848, lupta din Dealul Spirii. În « Hora Unirii la Craiova » a lui Aman dimensiunea epică nu mai este urmărită cu mijloacele retorice ale pictorilor batailliști, care văd de obicei teatral, apologetic, ci cu veracitatea emoționantă și cu firescul implicat de mărturia autentică a unui participant direct la scena reprezentată, a unui martor ocular care trăiește împrejurarea respectivă cu tăria vieții sale proprii.

Ca document, este interesant și tabloul, foarte uscat realizat, lipsit de elan și de mișcare vie, intitulat « Votul de la 24 ianuarie » (azi la Muzeul militar, dar aparținînd colecției Muzeului Aman din București). Vrednic de semnalat este că Aman a sugerat aici presiunea maselor de țărani și tîrgoveți de afară, cu care un grup de deputați comunică pe fereastră.

În tot timpul domniei lui Cuza, Aman va căuta să-i secondeze acțiunile politice prin exortații și comentarii. Se știe că prin « Solii turci la Țepeș-vodă », lucrare achiziționată de Pinacoteca din Iași în 1861, Aman a căutat să ilustreze, printr-un edificator fapt din trecutul nostru, necesitatea păstrării unei atitudini demne cu prilejul vizitei pe care domnitorul avea s-o facă sultanului, încă suzeranul său, la 15 august 1861, dimpreună cu « deputația moldo-vlahă », compusă din Cornescu, N. Docan și Toderiță Balș. De-a lungul prodigioasei sale cariere, tema demnității naționale și a necesității luptei pentru scuturarea jugului otoman a fost consecvent urmărită de Aman, cu mijloace din ce în ce mai perfecționate artisticește, și cu aceeași nestrămutată încredere în puterea artei, care « pune istoria-n acțiune », concepție activă și militantă, cum s-a mai spus. Aman este personalitatea artistică care va ști să folosească în genere noul climat cultural adus de Unire, în scopul ridicării artelor plastice.

Asupra contribuției lui Nicolae Grigorescu la iconografia Unirii și asupra sentimentelor cu care tînărul zugrav de biserici a primit evenimentul acesta istoric s-au publicat de curînd date noi [2], care întregesc ceea ce știam încă din scrierea biografică a lui Vlahuță. « Într-o dimineață — relatează acesta că povestea pictorul — ne vine vestea că s-a ales Cuza domnitor în amîndouă capitalele. Am lăsat tot, am pus șeaua pe cal, și fuga la tîrg.

[1] Cf. Mircea Popescu, *Dezvoltarea picturii istorice românești în secolul al XIX-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, I (1954), nr. 3—4, p. 124.

[2] Cf. Remus Niculescu, *Grigorescu între clasicism și romantism*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, III (1956), nr. 3—4, p. 127—171.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Atunci am văzut eu ce va să zică bucuria unui popor. Cîntece, jocuri, chiote în toate părțile... încingeau horă în mijlocul drumului... Am văzut bătrîni care plîngeau de bucurie. Vreo săptămînă n-am mai putut lucra. Trimiteam la tîrg de două ori pe zi, după vești... nici nu era chip să ne mai gîndim la altceva... Mi-aduc aminte că stam seara pînă tîrziu și făceam desenuri alegorice despre Unirea Principatelor... » [1].

Din aceste « desenuri alegorice » a ieșit, în epoca de studii din Franța, de bună seamă, adică după constituirea stilului maestrului, și schița în ulei întoarsă de curînd cu tezaurul din U.R.S.S., reprezentînd eboșa picturală a unei compoziții în care, ca și la Aman sau Petre Alexandrescu, țările romîne sînt reprezentate prin două țărănci în costum național, încununate, cu lauri de astă dată, de un geniu ce vine în zbor, reprezentat în raccourci, cu aripile desfășurate larg deasupra drapelului tricolor. Efectele nu mai sînt așteptate aici de la precizia amănuntului grafic, ci de la dramatismul distribuirii luminii, conform viziunii picturale proprii acestui maestru, de îndată ce i se decide stilul. « Hora », despre care Vlahuță indicase că ar fi fost pictată la 18 ani, adică la 1856—1857, datare pe care ar justifica-o și portul popular, vizibil moldovenesc al personajelor, dacă stilul ei nu s-ar opune la aceasta, este, cum bine scrie Remus Niculescu [2], « o schiță îndrăzneață și rapidă, pictată cu o pastă abundentă, în tușe expresive, încărcate de lumină... Nimic grafic, nici o rămășiță de convenție neoclasică, în această pînză », continuă comentatorul, conchizînd cu dreptate că lucrarea, ca și eboșa Unirii, nu poate fi decît mai tîrzie, de prin 1862—1864, « în legătură cu ciclul de pînze datorat contactului cu romantismul francez, caracterizate deopotrivă prin concepția picturală a formei și prin lirismul efectelor de lumină ». Faptul că la Paris, la studii, artistul rămîne preocupat de alegoriile schițate în țară în 1859 și de « horele încinse în mijlocul drumului », văzute cu prilejul Unirii, cînd a pictat decorația interioară a bisericii de la mănăstirea Agapia, dovedește ce mare răsunet a avut acest eveniment în sufletul pictorului. Preocuparea sa pentru o pictură cu conținut ideologic înalt, care să sprijine actul istoric al Unirii, cu toate că pentru pictura istorică propriu-zisă n-avea nici atracție deosebită, nici pregătire specială, judecînd după încercările modeste de pictură istorică din adolescența artistului care « nu erau diferite de ceea ce cunoaștem ca producție curentă de pictură istorică în arta, de pildă, a unui Lecca » [3], rămîne un merit vădit al acestui artist, care-și datorește noilor condiții create de Unire și intervenției lui Kogălniceanu însuși o bună parte din temeinicia instrucțiunii sale artistice.

Dar nu numai în crearea de opere capabile să deștepte conștiința națională și să glorifice ideea unității statale a țărilor romîne constă aportul artistic al epocii Unirii. Prefacerile structurale și progresele societății romînești din epoca luptei pentru Unire și pentru o legislație mai vrednică de un stat național unitar se reflectă în cultura noastră de acum un secol printr-o seamă de fapte și de date, între care noul avînt luat de învățămîntul romînesc, înființarea instituțiilor capitale de cultură și cunoașterea din ce în ce mai serioasă a trecutului național sînt cele mai vrednice de amintit. Mînă în mînă

[1] A. Vlahuță, *Pictorul N. I. Grigorescu, Viața și opera lui*, Buc., 1910, p. 20.

[2] Cf. Remus Niculescu, *loc. cit.*, p. 170—171.

[3] Cf. G. Oprescu, *Date noi despre anii de formație a lui Nicolae Grigorescu*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, II (1955), nr. 3—4, p. 164—165.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu redescoperirea tezaurului artistic al trecutului, punct de program important în politica culturală de după Unire, participarea unora dintre artiștii plastici ai vremii la călătoriile arheologice inițiate începînd cu anul 1860, are drept rezultat descoperirea paralelă a marilor frumuseți, încă neexplorate, pe care le putea oferi artei pămîntul patriei. Priveliștea romînească își face loc în tematica picturii noastre, cu mai multă insistență, după această dată. În același timp, crește interesul pentru creația poporului, pentru folclorul literar în special, dar și pentru unele din artele aplicate în care se ilustrează marea sa înzestrare pentru realizarea frumosului artistic. Tematica picturii se îmbogățește de asemenea cu scene de gen, al căror subiect este dictat de interesul sporit al artiștilor și al publicului pentru viața țărănimii, pentru pitorescul exterior al formelor de viață rustică descoperite cu surprindere, ca un « exotism » deosebit de atractiv, de către unii artiști veniți din afara granițelor, și pentru adîncirea studiului acestei vieți, cînd e vorba de o seamă de artiști ieșiți chiar din rîndurile poporului. Într-un sens, se poate spune că temele tradiționale astăzi ale școlii romînești de pictură, subiectele scenelor de gen din viața poporului, în care s-au ilustrat Aman, Grigorescu, Andreescu și mai toți pictorii de după ei, sînt consecința simpatiei pentru țărănimea exploatată, simpatie ce s-a manifestat cu putere în preajma anilor reformei agrare a lui Cuza și Kogălniceanu. În ceea ce privește gustul publicului artistic, care solicită tot mai multe asemenea creații, cu subiecte luate din viața țăranilor, este neîndoielnic că problema deschisă îndată după Unire și rezolvată parțial la 1864 a creat un curent de opinie, ale cărui ecouri apar limpezi în literatură și artă, în creațiile artistice ale epocii.

ХУДОЖНИКИ И ОБЪЕДИНЕНИЕ РУМЫНСКИХ КНЯЖЕСТВ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В румынской культуре и искусстве Объединение Румынских земель в одно государство, происшедшее 24 января 1859 г., отражается, главным образом, в произведениях тех писателей и живописцев, из биографий которых явствует, что они были поборниками идеалов революции 1848 г. Концепция боевого, действенного искусства, предназначенного отражать не только действительность, но и активно содействовать борьбе за ее преобразование, берет свое начало для румынского искусства в наследии, оставленном передовыми художниками революционной эпохи 1848 года во главе с Константином Д. Розенталем, Иоаном Негуличем и Барбу Исковеску, умершими за дело революции в изгнании, через несколько лет после ее подавления. Розенталь был первым художником, воплотившим идею единой Румынии в аллегории, где она изображена в виде крестьянки в традиционном национальном наряде, спасающей трехцветное знамя (символ единства) из пламени боя. Художественные произведения вели борьбу за идею Объединения, начиная с 1856 г., когда было решено учреждение диванов ad-hoc, а затем за укрепление осуществленного в 1859. Объединения, до 1866 г., когда избранный обеими землями князь Александр Иоан I Куза, человек передовых взглядов, был принужден буржуазно-помещичьей коалицией отречься от престола. Эти произведения искусства делятся на три категории. Одни из них являются аллегориями Объединения, другие — реальными историческими сценами с сюжетами, заимствованными из тех событий прошлого румынского народа, в которых заранее намечалась идея Объединения, или же из исторических событий, современных художникам, и, наконец, портретами главных деятелей борьбы за Объединение.

Из анализа положения искусства в Румынских землях до акта Объединения и в период подготовки и осуществления этого события, автор данной работы устанавливает

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

отношение художников к осуществлению этого национального идеала, а также отображение этого отношения в их произведениях.

Такие художники, как Константин Лекка, Георге Таттареску, Аугуст Стрикснер, Петре Александреску, Карол Попп де Сатмари, Александр Асаки, Михаил Лапати, Г. Венрих, Георге Нэстэсяну и др., уже менее известные, произведения которых исследуются как в отношении темы и идеологического подхода, так и с эстетической точки зрения, а также мастера румынской живописи XIX в. Теодор Аман и Николае Григореску — проявили себя сторонниками осуществления Объединения своими произведениями в области живописи, рисунка и гравюры и своей непосредственной деятельностью. Выявление эпического характера настоящего и отображение действительности в исторической живописи составляют главный вклад румынского искусства этого периода. Это заставило художников отказаться от реторических приемов « батального » искусства, воспринимающего события театрально, апологетически, и передавать эти события с волнующей правдивостью, с естественностью, вытекающей из подлинного свидетельства непосредственного участника, очевидца, часто даже протагониста, переживающего обстоятельства как события своей личной жизни. Прогрессивное течение в крестьянском вопросе в период Объединения, созданное в общественном мнении сторонниками государственного проекта аграрной реформы, состоящем в секуляризации монастырских имуществ и наделении крестьян землей, отразилось и на интересе художников к тематике. Таким образом, сельская тема и образ крестьянина в румынской живописи установились как господствующий мотив, передавшийся затем всей румынской школе живописи.

LES PEINTRES ET L'UNION DES PRINCIPAUTÉS ROUMAINES

RÉSUMÉ

Dans la culture et l'art roumains, l'Union des Principautés roumaines en un seul Etat, le 24 janvier 1859, se reflète surtout chez les écrivains et les artistes dont la biographie permet de constater leur adhésion aux idéaux de la révolution de 1848. La conception d'un art combatif, militant, destiné non seulement à refléter la réalité mais aussi à soutenir activement la lutte pour sa transformation, prend ses racines, en ce qui concerne l'art roumain, dans l'héritage transmis par les peintres qui participèrent à la révolution de 1848, au premier rang desquels figurent Constantin D. Rosenthal, Ioan Negulici et Barbu Iscovescu, morts tous les trois pour la cause de la révolution, en exil, peu d'années après son échec. Rosenthal est le premier artiste qui ait prôné l'idée d'une Roumanie unitaire, dans une allégorie qui la représente sous les traits d'une paysanne en costume national sauvant en pleine lutte le drapeau tricolore (symbole de l'unité). Les œuvres d'art qui ont milité pour l'idée de l'Union, à partir de 1856, lorsque fut décidée la constitution des divans (assemblées) ad hoc, et celles qui ont contribué à consolider l'unité réalisée, de 1859 jusqu'en 1866 — lorsque le prince progressiste, Alexandre Couza, élu par les deux pays roumains, fut forcé d'abdiquer par la coalition des bourgeois et des propriétaires fonciers — se divisent en trois catégories. Les unes sont des *allégories* de l'Union, les autres des *scènes historiques* réelles, dont les sujets sont puisés parmi les faits de l'histoire nationale où l'idée de l'Union était préfigurée ou parmi les événements contemporains et, enfin, des *portraits* des protagonistes de la lutte pour l'Union.

En analysant la situation des différents arts dans les Principautés roumaines avant l'acte de l'Union et à l'époque de préparation et de réalisation de cet événement, l'auteur de cette étude détermine l'attitude des artistes à l'égard de la réalisation de cet idéal national, ainsi que la façon dont elle se reflète dans leurs œuvres. Des artistes comme Constantin Lecca, Gheorghe Tattaresco, August Strixner, Petre Alexandresco, Carol Popp de Szathmary, Alexandru Asachi, Mihail Lapaty, G. Venrich, Gheorghe Năstăseanu et d'autres, de moindre importance — dont les travaux sont analysés sous le rapport du thème et de la position idéologique, comme aussi du point de vue esthétique — , puis les grands maîtres de la peinture roumaine du XIX[e] siècle, Theodor Aman et Nicolae Grigoresco, ont manifesté par la peinture, le dessin et la gravure, comme par leur action directe, leur adhésion à la

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

réalisation de l'Union. Ce qui se détache des dimensions épiques du présent et la représentation de l'actualité dans la peinture historique représentent la principale acquisition, faite à cette époque, de l'art roumain. Elle a imposé le renoncement aux moyens rhétoriques de la peinture « batailliste », qui considère les événements d'une manière théâtrale, apologétique, et leur représentation dans un esprit de véracité et d'émotion, avec tout ce qu'implique de naturel le témoignage authentique du participant direct, témoin oculaire, souvent protagoniste, qui participe a l'événement comme à quelque fait de sa propre vie. A l'époque de l'Union, le courant progressiste d'opinions, formé autour du problème paysan par les partisans du projet gouvernemental de réforme agraire — par sécularisation des biens ecclésiastiques et remise de terres aux paysans en pleine propriété —, s'est également traduit dans les sujets qui préoccupaient les artistes du temps, et la peinture roumaine adopta la thème rustique et la figure du paysan, avec toute la force d'un motif dominant, transmis à l'ensemble de l'école roumaine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TRĂSĂTURI ALE PICTURII DE GEN ROMÎNEŞTI

(A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA, ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA)

de AMELIA PAVEL

În secolul al XIX-lea pictura de gen a avut de cele mai multe ori misiunea de a apropia arta de omul simplu, prezentîndu-i o realitate familiară, cunoscută, în faţa căreia acesta să nu se simtă intimidat şi pe care să o recunoască drept adevărată, fără meditaţie. Născută din lupta artiştilor împotriva academismului, din nevoia de a exprima concretul, fără însă a se rupe, aşa cum se va întîmpla mai tîrziu, de fluxul bogat al vieţii poporului, pictura de gen a secolului al XIX-lea, în formele ei majore din diferite ţări, a fost legată de mişcările democratice, de curentele progresiste. Pictura de gen a şcolii din Düsseldorf, care a dat naştere, indirect, prin diverse circuite, unei întregi serii de picturi anecdotice sentimentale, de o îndoielnică valoare, a pornit la început — sub influenţa liberalismului renan şi a opoziţiei lui manifeste faţă de dominaţia feudală — spre promovarea unei arte consacrate vieţii cotidiene a poporului. Pictura de gen rusă a peredvijnicilor a avut la bază nu numai ideile esteticii materialiste ale lui Dobroliubov şi Cernîşevski, dar şi legătura cu mişcările populare pentru eliberarea ţărănimii [1].

La noi, pictura de gen nu a cunoscut, ca o categorie aparte, o dezvoltare autonomă pregnantă. Totuşi, la originile viziunii de « gen » a stat şi la noi aceeaşi nevoie de a reda realitatea concretă, de a reflecta « spiritul epocii », mentalitatea unei clase, concepţia ei despre viaţă. Aproape nici unul din marii artişti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi de la începutul secolului al XX-lea nu a eludat din creaţia sa pictura de gen, chiar dacă s-a ocupat de ea numai în mod sporadic. Întreţesută cu alte genuri de artă, cu portretul, dar mai ales cu peisajul, ea a reuşit, dacă o privim în dezvoltare pe o perioadă mai îndelungată, să schiţeze şi pe alocuri chiar să definească unele trăsături caracteristice ale poporului romîn manifestate în viaţa lui de toate zilele, în atitudinea lui faţă de muncă, în sentimentele, în gîndurile lui. Theodor Aman, Nicolae Grigorescu, Henţia, apoi Vermont, Băncilă, Steriadi şi alţii şi-au adus aici contribuţia.

[1] *Русское искусство*, sub red. A. I. Leonova, Moscova, 1954, p. 5—6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 1. — THEODOR AMAN, *Atelierul artistului*

Fig. 2. — THEODOR AMAN, *Brîuleţul*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Rolul lui Theodor Aman în dezvoltarea picturii de gen este oarecum contradictoriu: este un rol în același timp important și limitat. Important, fiindcă în opera acestui artist lucrările aparținînd în mod categoric acestui gen sînt și numeroase și de foarte bună calitate; limitat, fiindcă exemplul picturii sale de gen a rămas izolat, nu a generat discipoli și continuatori; nu a avut influență. Chiar și pictorii care, în ultimul pătrar al secolului al XIX-lea,

Fig. 3. - THEODOR AMAN, Femeie citind

au manifestat un interes major pentru pictura de gen — Vermont de pildă — au ales alte căi de expresie decît cele ale lui Aman. Aceasta s-ar explica și prin faptul că pictura de gen a lui Aman constituie, în ansamblul creației sale, un capitol aparte — nu fără legătură cu restul operei, și mai ales nu fără legătură cu portretistica sa —, dar avînd la baza conținutului ei de idei alte probleme, care nu mai erau ale perioadei în care au activat elevii lui Aman.

Un alt aspect contradictoriu al picturii de gen a lui Aman îl constituie faptul că, deși arta acestui pictor reprezintă pentru cultura românească o etapă anterioară picturii lui Grigorescu, cronologic cele mai multe din tablou-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 4. THEODOR AMAN. *Bal costumat în atelier*

Fig. 5. THEODOR AMAN, *Idilă*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

rile sale de gen se situează posterior unui important grup de picturi de gen ale lui Grigorescu care, prin viziunea și concepția ce le stăteau la bază, au însemnat de fapt punctul de plecare al unei noi etape în arta românească. Pentru ambele aceste motive este indicat, credem, ca pictura de gen a lui Aman să fie studiată înaintea celei a lui Grigorescu.

În pictura de gen a secolului al XIX-lea în diferitele țări ale Europei se poate constata existența a două curente, sau mai bine zis a două tipuri de pictură de gen: pe de o parte, tipul picturii « mic burgheze », pur narative, anecdotice, intimiste și sentimentale, tratînd anumite subiecte șablon; pe de altă parte tipul picturii democratice, realiste, descendentă a idealurilor

Fig. 6. THEODOR AMAN, *Terasă la Sinaia*

sociale și politice de la 1848. Fenomenul a existat în Rusia, în Franța, în Germania și în Austria, ca și în Ungaria. La noi, despre o pictură de gen realistă, democratică, în opoziție cu una anecdotică, de tip « mic burghez », nu se poate vorbi însă decît mai tîrziu, la începutul sec. al XX lea.

Și la Aman putem întîlni cele două forme ale picturii de gen; acest fapt este vizibil atît în picturile cu subiecte rustice cît și în cele cu subiecte din viața burgheziei. Unele din ele, cele mai reușite sînt rezultatul contactului direct, nemijlocit cu viața; celelalte, mai puțin realizate artistic, sînt opere în care realitatea apare idilizată. Este cert însă că multe din lucrările lui Aman, atît de pregnant caracterizate social, sînt născute dintr-o luciditate a observației, o experiență a vieții sociale, o intuiție a realității, care dau acestor opere valoarea unui document în care sînt implicit înscrise aprecierea artistului și expresia atitudinii lui personale față de concepția și felul de viață al unei clase. În această privință există o înrudire între picturile de gen ale lui Aman și portretele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

sale: în amîndouă își găsește loc același interes pentru aspectul social al realității înfățișate. Felul în care sînt prezentate și analizate detaliile de costum din portrete, sau la personajele picturilor de gen, ca și întreaga recuzită: decor, obiecte de natură moartă, dovedește aceasta. Este instructivă aici comparația între scenele de gen cu temă țărănească, mai abundente în perioada dintre 1864 și 1870, și celelalte, lucrate după 1872, în momentul maximei experiențe artistice a pictorului. Primele sînt apropiate, deși superioare ca factură tehnică, de operele cu temă similară ale lui Trenk și Szathmáry. Aceeași curiozitate pentru elementul « pitoresc », moștenită de la romantici, aceeași viziune optimistă, cu accente idilice uneori, cu un caracter festiv cîteodată. Interesul pentru subiectele țărănești nu este însă stîrnit la Aman, ca și la ceilalți pictori amintiți mai sus, ca și la Barabás, întotdeauna de un contact direct cu viața țăranilor, de o experiență personală în raport cu ea, ci de faptul că exista, în centrul vieții politice romînești a epocii, o problemă țărănească, aprig discutată în toate cercurile, precum și de faptul că subiectele rustice constituiau încă unul din izvoarele predilecte ale pictorilor de gen din mai toate țările Europei. Interpretînd această situație, istoricul de artă maghiar Végvári Lajos atribuie stăruitoarea frecvență a tematicii rustice, nu numai mișcărilor democratice și interesului îndreptat spre clasa muncitoare — în această categorie intrînd pictura lui Millet, Courbet, Munkácsy și pictura peredvijnicilor ruși —, ci și unei tendințe de autoafirmare a burgheziei. Fixîndu-se asupra unor subiecte rustice cu caracter sentimental și moralizator în același timp, care ofereau privitorului burghez posibilitatea de a-și mărturisi superioritatea de ordin social și etic, acești pictori își închistau creația într-un cerc restrîns de scheme « prefabricate », rămășițe ale unei mult prea utilizate moșteniri a tradițiilor picturii de gen olandeze din secolul al XVII-lea. Alteori aceeași tendință de autoafirmare a burgheziei se manifesta în excesul interesului pentru « pitoresc », pentru elementul « exotic », « interesant » al vieții rustice [1]. Cu tot adevărul pe care aceste două explicații îl cuprind, ele sînt totuși prea exclusive și categorice. La Aman de pildă, nu poate fi vorba, în lucrările cu temă țărănească, de nici una din ipotezele de mai sus; dar în unele din aceste lucrări apare totuși simptomul unei viziuni superficiale a realității, al unui idilism involuntar, care-l depășește pe artist. Este cazul « horelor de peste Olt» de pildă. În schimb, altele, ca « Petrecere cu țărani lăutari » de la Muzeul Aman, mărturisesc o totală sinceritate și spontaneitate în interpretarea motivului. Este o scenă « văzută », față de care artistul își exprimă participarea afectivă. La fel « Hora oltenească ». Nimic distant în această pictură; scena nu pare a fi pictată de un spectator dinafară, ci de un participant voios la acțiunea înfățișată, și nu are nimic asemănător unui « reportaj » literar, din care ar transpărea cît de cît o căutare a efectelor, a amănuntelor izbitoare.

Totuși, de la aceste scene și pînă la micile tablouri de gen cu subiecte alese din mediul său obișnuit de viață, Aman a parcurs o distanță, un salt al măiestriei — în echilibrarea compozițională, în nuanțarea și armonizarea coloristică, în știința folosirii amănuntului expresiv, în libertatea trăsăturii de pensulă — care dovedesc în mod concludent că nu există un stimulent mai bun pentru un pictor de gen decît realitatea pe care o cunoaște cel mai bine, dinlăuntrul ei. Cu toate trăsăturile ei intimiste, pictura de gen a lui Aman — din a doua perioadă — are un pronunțat caracter social.

[1] L. Végvári, *Munkácsy's Gemälde « Die Scharpiezupferinnen »*, în *Acta Historiae Artium*, Budapesta, 1955, t. II, fasc. 3-4.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Luate la un loc, lucrările acestea pot sluji drept o imagine a societății burgheze din vremea respectivă, o imagine a unui stil de viață, a unui anumit sentiment al existenței, corespunzător conștiinței de clasă burgheze. Deși diferite prin tehnică și prin factură de portretele lui Aman, aceste tablouri de gen au cu portretele sale un pronunțat aer de familie: aceeași notă afirmativă în prezentarea poziției sociale, aceeași importanță și stimă acordată universului social. Fizionomia, atitudinea trupului, gesticulația personajelor, ca să nu mai vorbim de elementul vestimentar și de elementele de natură moartă din planul întîi, tradiționale în tabloul de gen și cu un rol atît de precis în determinarea atmosferei tabloului, toate sînt concentrate în jurul intenției de a sublinia un « stil » de viață socială. Este vorba de fapt de observația pătrunzătoare a participantului atent și dotat, sensibil la o trăsătură socială caracteristică. Înclinarea aceasta spre trăsăturile sociale are fără îndoială înrudiri cu gustul romantic burghez, atenuat de limitele de suflu ale talentului lui Aman și de persistențele formației lui academice.

Aman este un descriptiv; dar un descriptiv cu o intuiție precisă a dozajului. El nu-și concentrează, ca Grigorescu, efectele, dar nici nu narează. Scenele lui de gen sînt opera unui regizor care-și dispune cu răbdare și gust elementele de decor; nu supraîncarcă spațiul ce-i stă la dispoziție, dar nici nu găsește, ușor inspirat, acele amănunte expresive care spun tot. Nici asupra studiului psihologic al personajelor, Aman nu este insistent. Fie că ne înfățișează un grup de două, trei sau mai multe personaje, fie că aduce în scenă un singur personaj într-un interior — motiv mai rar de altfel în pictura de gen a lui Aman —, el este mai ales interesat de caracterizarea ambianței în care trăiesc personajele. Raporturile reciproce dintre ele, analiza psihologică, individualizarea fizionomiilor îl preocupă mai puțin, după cum nu-l preocupă nici atmosfera, anvelopa, « Stimmung-ul », culoarea peisajului sufletesc, așa cum apar la Grigorescu. Factura picturilor sale de gen este destul de elocventă în această privință. Lumina nu are un rol prea important, în special atunci cînd e vorba de scene de interior. Distribuția ei în compoziție este oarecum uniformă; accentele cad mai curînd pe prestanța materială a ansamblului, pe culoarea și textura veșmintelor, pe strălucirea unei piese de mobilă, pe eleganța decorului — priveliște din natură sau interior — devenite o expresie afirmativă a bunei stări, a dispozițiilor sufletești, a felului de a gîndi al unei clase. Dacă exceptăm tabloul « La o serată » (Muzeul Aman) și celălalt cu un subiect asemănător sosit o dată cu Tezaurul (Galeria Națională), în care tehnica picturală vibrantă și jocul luminii creează o « atmosferă », ca un văl care distanțează de public întreaga scenă, transpunînd-o într-un univers semifeeric, în general compozițiile de gen ale lui Aman delimitează strict și clar elementele componente unele de altele. Imaginile lui au o logică stabilă, ușor de citit, constituind o mică lume ordonată, căreia privitorul îi descifrează numaidecît rosturile. « Atelierele » sale din diferite epoci, chiar și cel de la Muzeul Aman, în parte neterminat, și în care tratarea personajelor indică tendința spre un stil mai degajat, evocă același univers, de o ordine puțin pompoasă, reflex al sentimentului burghez de stabilitate și siguranță, de afirmare a bunei stări, a puterii sociale. La fel, tablouri ca « Trei femei jucînd cărți » (Muzeul Aman), « Petrecere » (Galeria Națională), « Terasă la Sinaia » (Galeria Națională), sau miniaturalul « În parc » (Muzeul Aman), în care nota de poezie înrudită cu cea a secolului

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 7. — NICOLAE GRIGORESCU, Țăran șezînd

al XVIII-lea francez apare tradusă într-un limbaj cert, clar, din care lipsesc elementele aluzive, sugestia reticentă.

S-a vorbit în legătură cu pictura de gen a lui Aman, despre influența lui Munkácsy, a lui Devéria sau Fortuny [1]; în unele din lucrările de mai tîrziu, se observă că Aman a luat cunoștință de inovațiile impresioniștilor sau ale plein-air-iștilor în general. Rămîne totuși un fapt bine stabilit că, prin picturile sale de gen, Aman a adus în arta românească o contribuție foarte personală și — cu excepția lui Grigorescu — neegalată de cei care au tratat la noi asemenea subiecte la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Exigențele picturii de gen — buna cunoaștere a mediului înfățișat, simțul nuanțelor, spiritul de observație și o anumită înclinare către viziunea umoristică, precum și un anumit lirism destul de temperat, — sînt în bună parte satisfăcute de lucrările lui Aman. În multe privințe se poate spune despre el că a găsit ceea ce am numi *tonul just* al picturii de gen. Și dimensiunea redusă a pînzelor, adecvată caracterului intim al genului, și gama coloristică, vioaie, dar fără excese, și întreaga punere în scenă, permit artei lui Aman să-și

[1] G. Oprescu, *Pictura românească în sec. al XIX-lea*, Buc., 1937, p. 134.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

îndeplinească funcţia de mijloc de reflectare artistică a vieţii societăţii din timpul său.

Născută dintr-o reţea de influenţe diferită, pictura de gen a lui Nicolae Grigorescu, spre deosebire de cea a lui Aman, nu poate fi delimitată strict la o anumită categorie de opere. De-a lungul întregii sale activităţi, Grigorescu a creat lucrări despre care se poate afirma că sînt picturi de gen, deşi aparţin de fapt tot atît de bine şi altor categorii: peisaje cu figuri, portrete etc. Adevărul este că şi la Grigorescu începe să apară acea atenuare a graniţei dintre genuri, fenomen ce se va accentua tot mai mult spre sfîrşitul secolului şi după 1900, în pictura europeană de pretutindeni. Există totuşi şi la Grigorescu cîteva lucrări ce pot fi grupate pe perioade, în care elementul de « gen » este predominant. De fiecare dată, însă, ne întîlnim cu o altă problematică, cu o altă rezolvare. Despre pictura de gen la Grigorescu nu se poate vorbi în bloc, ca despre cea a lui Aman; ea se întinde pe o bucată mult mai îndelungată de vreme, atinge un număr mult mai variat de subiecte, se leagă mai strîns şi prin mai multe fire de diferitele stadii ale gustului public la noi în materie de pictură. În acelaşi timp însă, ea nu reprezintă un capitol izolat în creaţia lui Grigorescu; dar din această cauză nici nu poate fi adaptat

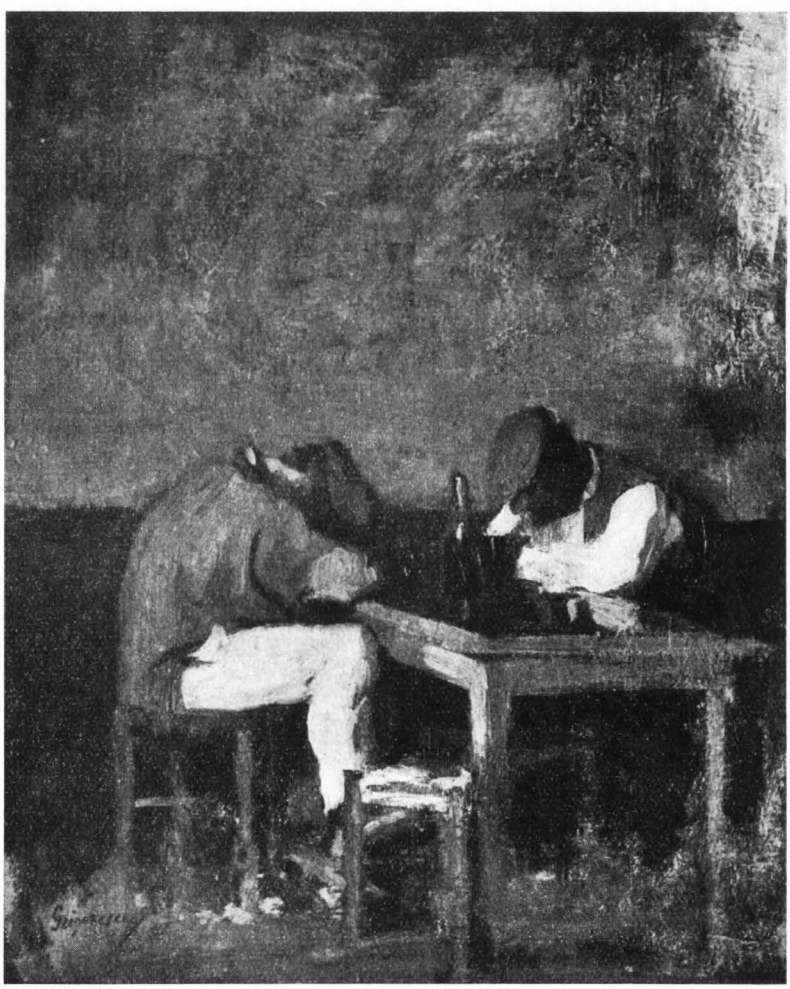


Fig. 8. — NICOLAE GRIGORESCU, Doi beţivi

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 9. — NICOLAE GRIGORESCU, *Cusătoreasă*

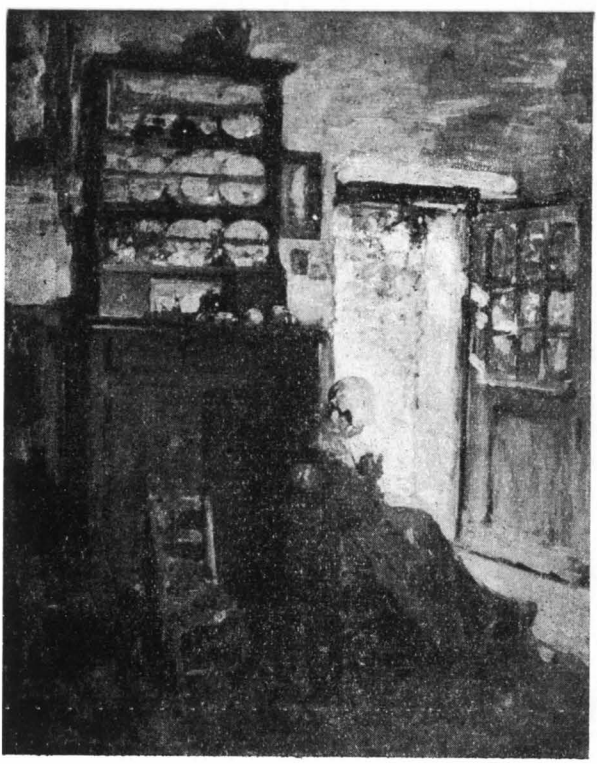


Fig. 10. — NICOLAE GRIGORESCU, *Interior la Vitré*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 11. — NICOLAE GRIGORESCU, Fată cu zestre

strict la criteriile picturii de gen propriu-zise, constituind de fapt numai o variantă a ei.

Momentul în care Grigorescu s-a instalat pentru prima oară în Franţa era încă plin de ecourile luptei dintre academismul neo-clasicizant, romantism şi debuturile tumultoase ale realismului. Cercetările ultime în legătură cu opera lui Nicolae Grigorescu [1] au subliniat faptul că nici una din picturile perioadei de la Fontainebleau — vorbind despre peisaje — nu este lipsită de elementul uman. Această constatare este asociată cu cea privind curiozitatea, interesul atent al lui Grigorescu pentru subiectele extrase din viaţa oamenilor umili. Moda picturii cu subiecte anecdotice, executate nu pe baza observaţiei realităţii, ci compuse doar cu îndemînare şi cu o maximă scrupulozitate a detaliului, dar de o prea tristă uniformitate, era în această epocă foarte răspîndită [2]. Publicul burghez cerea şi încuraja această pictură monotonă, de anecdote sentimentale, descendentă anemiată, epuizată, a picturii olandeze din secolul al XVII-lea, în care numai varietatea subiectului servea drept element distinctiv. Într-o atmosferă de acest fel, apariţia picturii unui Courbet nu putea fi decît un act zgomotos, apt de a stîrni cele mai variate adversităţi. Într-adevăr, noua lui concepţie despre « subiect » arăta că el găsise în înfăţişarea vieţii de toate zilele noi posibilităţi şi resurse picturale, dar şi politice [3].

[1] REMUS NICULESCU, *Grigorescu la Fontainebleau*, în *Studii şi cercetări de istoria artei*, IV (1957), nr. 1—2, p. 233.

[2] JOHN REWALD, *Histoire de l'impressionnisme*, Paris, 1955, p. 22.

[3] *Ibidem*, p. 44—45.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Și Millet își alegea motivele din viața celor umili, dar mînat de un interes de ordin sentimental, la care se adăuga, și nu în mică măsură, preocuparea de a-și realiza o anumită viziune plastică. Contribuția lui Millet la dezvoltarea picturii de gen pe teme rurale, pașnică cu toată împotrivirea oficialității, a fost în chip violent și combativ sprijinită de Courbet, care, o dată

Fig. 12. — SAVA HENȚIA, *Femeia cu scrisoarea*

cu limbajul lui îndrăzneț, suculent, apăsat, a insistat asupra necesității de a se conferi o misiune socială picturii.

Fără să fi intrat în arena acestor violente lupte, Grigorescu a resimțit totuși urmele lor: perioada activității lui dintre 1862 și 1869 numără cîteva opere de valoare, nu numai tematic influențate de noile tendințe înaintate ale artei franceze de la mijlocul secolului al XIX-lea, dar și stilistic gîndite asemănător. « Țăranul la sapă », « Țăranca franceză cu sacul în spate », « Doi bețivi », « Spălătorese la rîu », « Băiat cu armonica », « Bătrînă cîrpind », « Bătrînă cu coșul », « Bătrînă cu gîștele », « Spălătoresele », « Mocanul », se apropie într-un fel sau într-altul de preocupările începuturilor realismului francez, încă legat de romantism. Ceea ce este însă izbitor de la primele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

picturi de gen ale lui Grigorescu este faptul că ele, cu excepţia « Spălătoreselor la rîu », se opresc asupra motivului cu un singur personaj. Această preferinţă a lui Grigorescu se va continua şi mai tîrziu. La el, toate elementele componente ale unei scene de gen: om, decor, obiecte de natură moartă, se contopesc: personajul este absorbit de ambianţă şi atmosfera domină totul. Omul

Fig. 13. — N. VERMONT, Doi greviști

nu se desprinde, evidenţiindu-se, dintr-un decor care îi ajută să se scoată în relief; dimpotrivă, unitatea constituită de scena înfăţişată, omul şi natura, omul şi obiectele care-i aparţin, se leagă într-o expresie unică a viziunii lirice şi interiorizate.

Această factură caracteristică picturii de gen a lui Grigorescu nu este însă de fel limitată la o singură modalitate; stilul picturilor lui de gen diferă după conţinutul operelor, după sentimentul lor general. La Aman, în cadrul unor categorii înrudite de motive, de subiecte, concepţia picturală nu variază; la Grigorescu chiar în interiorul unui grup de subiecte omogene, tonul este deosebit de la o lucrare la alta. Dintre operele mai sus citate — toate cu subiecte din viaţa celor umili — unele înclină către un ton mai narativ (« Ţăran la sapă », « Spălătoresele », « Doi beţivi », « Bătrîna cu gîşte »); altele au un caracter mai pronunţat liric (« Ţărancă franceză cu sacul în spate »). În primele se surprind, uneori, intenţii de psihologizare — în atitudini, dacă nu în fizionomie — şi schiţarea unei biografii a personajului; în cealaltă elementul uman este tratat static, decorativ, ca un element al peisajului.

Deosebirile acestea de « ton » şi interpretare plastică, în interiorul unui acelaşi grup de subiecte, au însă, mai ales în perioada imediat urmă-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

toare întoarcerii lui Grigorescu de la Fontainebleau, și un caracter deliberat [1]. Este vorba despre necesitatea artistului de a ceda uneori gustului oficial pentru anecdota sentimentală în pictură, așa cum au făcut în aceeași epocă atîția alții. Totuși, la Grigorescu această dedublare nu a luat aspecte prea categorice; structura fundamentală a compoziției de gen rămîne la el de fapt neschimbată: este o diferență doar de ton, o insistență în plus asupra cîte unui amănunt, o tratare mai cuminte, o dispoziție mai puțin lirică. « La amîndouă le place jocul » (1869) este fără îndoială mult mai « anecdotică » și mai accesibilă unui public educat de Aman și Szathmáry decît alte scene de gen — deși în cazul lui Grigorescu termenul de scenă nu este cel mai adecvat — din aceeași epocă: « Bătrîna cu coșul », « La sapă » etc. Tabloul nu are însă nimic din ceea ce ar putea justifica totuși o acuzație de « concesie »: el poate fi în fond și un « moment » firesc în desfășurarea stărilor subiective în fața realității ale unui artist cu predispoziții lirice.

De fapt, examinînd titlurile operelor din expozițiile colective ale epocii — Expozițiile artiștilor în viață și apoi Expozițiile Societății amicilor bellelor arte — se constată că numărul scenelor de gen cu caracter anecdotic este foarte redus și că motivele preferate rămîn în general încă portretul și scena istorică sau mitologică. Grigorescu poate fi deci considerat un inovator și din acest punct de vedere. Apropierea de Millet și de Courbet, anumite ezitări stilistice în exprimarea viziunii sale, timiditatea lui de a porni pe drumul peisajului, către care îl îndreptau și înclinările individuale și mediul de formație, arată că preocupările sale se ancoraseră adînc în tendința epocii spre motivul uman umil, luat din realitatea imediată. Totuși cărarea aleasă de Grigorescu nu l-a dus spre stilul patetic al unora dintre picturile de gen ale lui Courbet, din care s-a născut apoi o întreagă școală, ori către pictura de gen solemnă a unui Millet. Sub nici o formă, Grigorescu n-a fost un narativ. Chiar și în portretele cu caracter de « gen », în care Șirato găsea, ca de pildă în « Omul cu gîsca » sau în alte portrete de evrei, un iz de literatură [2], analiza psihologică nu capătă o notă anecdotică, nu devine narațiune explicită. Iar picturile de gen — scenele cu un personaj de care am vorbit mai sus — deși oferă ceea ce se numește o biografie concentrată a vieții personajului, rămîn totuși numai la o evocare statică, la caracterizarea concisă din care lipsesc accentele puternice, sentențioase. Este aici desigur ceva mai mult decît o trăsătură proprie viziunii grigoresciene, lirismului personal al pictorului. Prin modul său de a compune o scenă, de a organiza motivul plastic, Grigorescu aparține acelor artiști-observatori care, în societatea capitalistă nu pot reflecta realitatea concretă decît descriptiv, static, sub forma unei « stări de suflet », a unei atmosfere. În aceste împrejurări subiectivitatea artistului devine, așa cum ne arată L. Németh [3], o organizatoare a realității concrete care nu se poate reflecta pe deplin în conștiința unui artist izolat de curentele sociale ale vremii lui — dar în același timp în contradicție cu societatea oficială, cu clasa dominantă — altfel decît în forme lirice, constatative. Și aceasta nu numai în peisaj și portret, dar mai ales în compoziția de gen și în cea istorică. Stringența compoziției se sprijină la

[1] Remus Niculescu, *Grigorescu și primii săi critici*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, V (1958), nr. 1, p. 149.

[2] F. Șirato, *Grigorescu*, în: Ionel Jianu și V. Beneș, *Mărturii despre Grigorescu*, București 1957, p. 132—133.

[3] L. Németh, *Некоторые вопросы изобразительных искусств в годы разрушения капитализма*, în *Acta Historiae Actium*, Budapesta, IV (1956), p. 287—296.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

acești artiști nu atît pe construcție, pe arhitectură, cît pe armoniile coloristice, pe valori, pe contrastele de umbră și lumină. Aceste puncte de vedere se pot verifica destul de exact și în lucrările mai tîrzii ale lui Grigorescu pe teme rustice și care, de fapt, stau la granița dintre peisajul cu figuri și pictura de gen. Omul este prezent aici, dar nedesprins din mediu, o formă a mediului,

Fig. 14. — ABGAR BALTAZAR, *Madam Ionescu cu cățelul*

a ambianței. În acest sens se poate vorbi despre un ecou al impresionismului în creația lui Grigorescu. Chiar și modul în care el înțelege rolul naturii moarte într-o scenă de gen, îl apropie de impresionism, care renunță, ca de altfel și Courbet, la recuzita abundentă de natură moartă, de regulă aproape obligatorie în pictura de gen olandeză din secolul al XVII-lea, franceză din secolul al XVIII-lea sau rusă ori germană din secolul al XIX-lea. În scena de gen, funcția elementelor de natură moartă este diversă. Uneori ea îndeplinește rolul de a sublinia atmosfera locului evocat; alteori are menirea de a caracteriza prin recuzită personajul, are deci o funcție literară, ilustrativă. Este mai ales situația picturii de gen ruse de la mijlocul și din a doua jumătate a secolului al XIX-lea (Fedotov, Maximov), dar și a celei maghiare, în frunte

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu Munkácsy. În ambele cazuri, naturile moarte, obiectele neînsufleţite, intervin în compoziţie în definirea unui stil de viaţă, în evocarea atmosferei cu un rol de importanţă egală cu cel al personajului. Aceasta, spre deosebire de rolul unor asemenea obiecte în portret, unde recuzita are întotdeauna o funcţie subordonată şi este tratată în alt spirit decît figura umană. În acest sens trebuie înţeleasă afirmaţia lui Berenson că « pictura de gen studiază fiinţele umane în situaţiunile şi activitatea lor cotidiană, tratîndu-le ca pe nişte elemente de natură moartă ; iar în trecut pictorul de gen era şi un maestru al naturii moarte după cum o demonstrează cu strălucire Vermeer şi Chardin »[1].

Nu este vorba aici despre o diminuare a « individualizării » figurii umane în pictura de gen — deşi problema se poate într-un fel pune —, ci de o anumită concepţie despre realizarea unităţii de atmosferă în acest fel de pictură. Unitatea aceasta poate fi obţinută prin recompunerea unei ambianţe, cu ajutorul diferitelor elemente umane ori din lumea obiectelor, prezentate descriptiv, unite între ele printr-o anumită distribuire a luminii, ori prin tonalitatea coloristică generală, după caz. Dar ea poate fi obţinută, aşa cum au încercat s-o facă impresioniştii şi cum a făcut-o şi Grigorescu, pe o cale sintetică, de concentrare a efectelor psihologice şi plastice, fără o analiză amănunţită a elementelor componente ale ambianţei, fără ajutorul descrierii.

Un procedeu asemănător se întîlneşte şi la Andreescu, în a cărui operă nu există decît două sau trei lucrări putînd fi încadrate « genului ». Sînt « Spălătoresele » şi « Cusătoresele », ultima stînd efectiv la limita dintre pictura de gen şi peisajul cu figuri. Aceeaşi economie a mijloacelor descriptive ca şi la Grigorescu, dar în alt « ton » afectiv, mai puţin liric, mai puţin vibrant. Este greu să se poată vorbi la Andreescu despre o metodă în problema raporturilor dintre figură şi ambianţă, dar tendinţele ce se conturează din puţinele lucrări în care s-ar pune această problemă, ne arată că, în punctele ei calitative cele mai înalte, pictura românească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea năzuia pe de o parte spre atenuarea limitelor dintre genuri, iar pe de alta, în pictura cu figuraţie umană se îndepărta tot mai mult de narativ, de intervenţia elementului literar. La sfîrşitul secolului însă, şi la începutul secolului al XX-lea, sub influenţa crescîndă a mişcării de idei democratice, progresiste, acest tip de scenă de gen cu personaj unic sau cu personaje puţine, capătă la Vermont şi la Băncilă cu totul alte trăsături. Atenţia artistului începe să se concentreze spre caracterizarea tipologică profesională, cu insistenţe asupra analizei psihologice — aceasta la Băncilă mai ales.

Concomitent cu scena de gen de tip liric se dezvoltă însă în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, în continuare, scena de gen cu caracter narativ, în primul rînd la Sava Henţia, apoi la Mihail Ştefănescu, Mihail Dan, C. D. Stahi, la Em. P. Bardassare şi la Epaminonda Bucevschi. Se integrează în aceeaşi categorie şi lucrările tîrzii ale lui Volkers şi Trenk, deşi prin factura lor aceste scene de tîrg sau de cîrciumă aparţin unui moment depăşit — celui dominat de pitorescul documentar.

Cel mai consecvent şi avînd operele cele mai numeroase şi mai realizate în această direcţie este Sava Henţia[2]. Toate trăsăturile fundamentale ale

[1] Bernard Berenson, *Del Carravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Electa Editrice, Milano-Florenţa, 1954, p. 60.

[2] Cf. Mircea Popescu, *Sava Henţia*, Bucureşti, 1955.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fig. 15. — J. AL. STERIADI, Hamali în port

Fig. 16. — J. AL. STERIADI, Trăsuri în piață

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

talentului său îl îndreptau spre pictura de gen: interesul pentru viaţa înconjurătoare, importanţa acordată compoziţiei, obişnuinţa de a observa exact şi de a reda fidel, cu conştiinciozitate, aspectele realităţii, simţul nuanţelor.

Una din primele lucrări de acest fel este « Nunta ţărănească într-un sat transilvănean » prezentată în 1872 la Expoziţia artiştilor în viaţă, dar lucrată la Paris. Succesele de care se bucurau compoziţiile mitologice ale

Fig. 17. — ŞTEFAN POPESCU, Prînzul secerătorilor

lui Sava Henţia nu l-au antrenat pe această pantă. Dimpotrivă, din primul an după întoarcerea de la studii datează « Femeia cu scrisoarea », care prin factura ei se apropie într-un fel de stilul lui Aman, dar şi de unele din tablourile de gen ale lui Grigorescu, din categoria celor de notă « sentimentală », dar are în plus un accent pus pe caracterizarea socială. Limbajul plastic al lui Henţia, de obicei lent elaborat, are aici o spontaneitate, o sinceritate care dau acestei opere, de o construcţie îndrăzneaţă la noi pentru un asemenea gen de lucrări, un farmec deosebit, simplu, dar persistent. Se observă la « Femeia cu scrisoarea » tendinţa lui Henţia de a merge spre narativ, de a îndruma imaginaţia privitorului către o întîmplare din biografia personajului. Mai tîrziu, această tendinţă se va accentua în opera lui. Lucrările din timpul Războiului pentru independenţă, de pildă « Aprovizionarea dorobanţilor romîni în Bulgaria », o exprimă în preocuparea pentru amănuntul evocat descriptiv, cu o funcţie în naraţiunea posibilă, care ar porni de la datele imaginii plastice. Chiar nota umoristică, hazlie, care apare la Henţia în unele lucrări de gen, subliniază acest caracter narativ. Dar şi mai tîrziu, în operele efectuate după 1880, fie în cele cu temă rustică, fie în cele în care Henţia îşi măsoară forţele cu tema — mult cultivată la noi în acei ani — a personajelor cu capete de expresie, tendinţa spre naraţiune este vizibilă. Factura portretelor lui de cerşetori are o notă vădit literară, cu amănunte care vin în sprijinul unei explicitări verbale a imaginii, iar scenele din viaţa ţăranilor sînt tratate analitic, putînd parcă să fie fragmentate în porţiuni de povestire care s-ar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

succeda cronologic. Astfel stau lucrurile de pildă cu « Casa de iobagi » (1882), cu « La fîntînă » și chiar cu acuarela « Bîlci la Brebu », scenă de gen în peisaj care amintește la o dată tîrzie — în 1902 — de operele de același fel ale lui Szathmáry sau Trenk.

Tot un stil descriptiv întîlnim și la Mihail Ștefănescu, în lucrarea sa « Ce-mi văzură ochii ». Aici concepția anecdotică, narativă, subliniată de

Fig. 18. — CAMIL RESSU, Țărănci

altfel și de titlul lucrării, concretizată într-un subiect rustic, ca și majoritatea picturilor de gen romînești din această epocă, se resimte — cu toate stîngăciile de execuție — de influențele convergente ale picturii olandeze, ale preocupărilor realiștilor francezi, ale experienței dobîndite de Ștefănescu în contactul cu învățămîntul academic italian. Ca și alți pictori romîni din vremea sa, cu excepția lui Aman, Ștefănescu își așază de predilecție scena de gen în peisaj, indiferent dacă este vorba de o scenă cu un singur personaj sau cu mai multe.

Și la un alt elev al lui Aman, la Mihail Dan, apare interesul pentru scena de gen într-o concepție înrudită mai mult cu cea a lui Szathmáry și Lapaty decît cu cea a profesorului său. « Țăranca venind de la fîntînă » se

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

aseamănă prin prezentarea motivului, prin formula construcției, prin tonul idilic al imaginii, și cu unele lucrări ale lui Barabás sau ale lui Epaminonda Bucevschi, fapt care poate avea legătură cu răspîndirea publicațiilor periodice, ilustrate cu reproduceri de scene de gen din pictura germană, austriacă și maghiară. Multe din aceste ilustrații popularizau însă imagini de o excesivă dulcegărie, de un sentimentalism fad, fapt care a avut influența lui asupra gustului public în materie de pictură de gen. « Pozele » destinate să întovărășească povestirile din almanahuri și reviste ilustrate n-au fost cu totul străine de preferințele mărturisite ale multora pentru scenele povestite, cu subiecte idilice, de un lirism inconsistent, vag. Trebuie totuși subliniat faptul că, dacă examinăm cataloagele din ultimul pătrar al secolului al XIX-lea, numărul scenelor de gen cu subiecte sentimentale este, relativ vorbind, mai redus decît în primii ani ai secolului al XX-lea, mai ales spre sfîrșitul primei decade.

Rămînînd predominante în general temele rustice și acele portrete cu caracter de « gen » — tipurile de tot felul —, încep să apară la sfîrșitul secolului al XIX-lea picturi de gen pe teme direct legate de dezvoltarea mișcării muncitorești la noi în țară. Astfel este tabloul lui N. Vermont, datînd din 1888, intitulat « Muncitori la masă, », denumit însă de artist la prima expoziție « Doi greviști » [1]. Scena, lucrată în anii începutului răspîndirii marxismului în Romînia, este prin subiectul ei în directă legătură cu grevele generale din 1888, al căror moment culminant a fost greva muncitorilor de la Atelierele Gării de Nord C.F.R. București [2]. Deși concepută ca un dublu portret, intenția artistului de a tipiza figurile, de a le « încadra » unui subiect este vizibilă în amănunte, în felul de a prezenta recuzita. Aspectul interiorului, ziarul *Lupta* proeminent așezat în primul plan al imaginii, subliniază net caracterul ei tematic, importanța pe care artistul o acordă conținutului. Este adevărat că Vermont, foarte tînăr și abia la prima sa lucrare mai importantă, nu se afla încă în deplină stăpînire a mijloacelor sale de expresie. Totuși, opera aceasta rămîne incontestabil valabilă istoricește prin temă, cu toate stîngăciile de execuție. În creația lui Vermont, care n-a neglijat nici mai tîrziu pictura de gen, « Doi greviști » reprezintă însă, prin îndrăzneala subiectului tratat, un caz izolat. Tablourile de gen ulterioare ale lui Vermont — vorbind de cele cu o tematică legată de preocupările înaintate ale epocii — se concentrează în jurul subiectului « profesional », în jurul portretului de gen de tipul « capetelor de expresie » sau în jurul subiectelor care trezesc compasiunea privitorilor față de personajele înfățișate [3]. Cerșetorii, țiganii nomazi, saltimbancii, emigranții și alte categorii asociate cu ideea de rupere de un mediu social ordonat, față de care artistul își exprimă atitudinea indulgentă, de comiserație exprimată însă cu un oarecare sentiment de superioritate, cu conștiința confortului social propriu, abundă în opera lui Vermont între anii 1900 și 1910. Interpretarea acestor motive este legată de influența picturii de gen sentimentale müncheneze, la rîndul ei născută din pictura de gen mic burgheză, progresistă la timpul ei, a școlii din Düsseldorf.

Subiecte asemănătoare se întîlnesc și la alți pictori care au fost puternic marcați de educația müncheneză, de pildă la Hîrlescu. Mai semnificative sînt însă pentru această perioadă — primul deceniu al secolului al XX-lea —

[1] Informație comunicată de tov. Radu Bogdan.

[2] *Începutul răspîndirii marxismului în Romînia*, E.P.L.P., București, 1957, p. 38.

[3] Așa-numita « Armeleutemalerei », de care vorbesc istoricii germani.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

picturile de gen pe teme « profesionale », cu subiecte alese din viața micilor meseriași. Corespunzătoare, la noi, unor realități de ordin istoric — dezvoltarea sindicalismului și mișcările meseriașilor de diferite categorii pentru o organizare defensivă în fața formelor monopoliste ale capitalismului crescînd —, aceste subiecte acreditau în pictura romînească tema muncii urbane. În pictura germană de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, Leibl și Liebermann ridicaseră cu asemenea subiecte prestigiul picturii de gen la un nivel de măiestrie și la o concepție artistică puțin egalată în aceeași perioadă. Conținutul uman al unor lucrări ca « Țesătoarele » lui Leibl sau « Atelierul de cizmărie » al lui Liebermann este concentrat, nu într-o acțiune narată, ci în scene care, evocînd o atmosferă de viață, caracterizează în același timp și individul și mediul social [1].

Fără să se poată vorbi de o influență directă a acestor artiști asupra lui Băncilă, Vermont sau Steriadi, în a căror operă pătrund din abundență preocupări asemănătoare, se observă, mai ales la Steriadi — în compozițiile mari cu mai multe personaje — soluții plastice apropiate. Băncilă și Vermont înclină să traducă adesea aceste preocupări încă în categoria hibridă a portretului de « gen »: « Coșarul », « Peticarul », « Aparul » « Fierarul », « Comisionarul » etc. implicînd o tendință accentuată către individualizarea personajului și analiza sa psihologică. În schimb, Steriadi își compune scena — fie că e vorba de o interpretare solemnă, ca în « Hamali în port », fie de intervenția unei note de umor, ca în « Brișcari din piața mare » sau « Chivuțele » — punînd accentul pe evocarea mediului de viață, pe caracterizarea omului activ într-un grup. Aceste cerințe și probleme au fost rezolvate de Steriadi prin mijloace de expresie care, subliniind valoarea umană a conținutului, nu-l desprind în nici un fel de limbajul pictural al operei, nu-i dau acea prioritate, acel aer de supremație pe care conținutul îl capătă uneori la Băncilă sau la Vermont, în dauna echilibrului și unității de expresie a operei. Ca și Grigorescu, deși în fața unor sarcini total diferite, Steriadi a înțeles cît de importantă este funcția luminii într-o pictură de gen și faptul că ea poate deveni un element fundamental al sensului tabloului, un adevărat personaj al lui.

Sporadic, și Luchian a fost preocupat de subiecte asemănătoare. În 1903 el expune la Tinerimea artistică un « Vînzător de gazete ». Pictura lui de gen însă, puțina pe care a creat-o, deși înainte de 1900 era considerat în presa vremii ca un « pictor de gen », are un caracter mult mai pregnant, dar și mai puțin unitar. Nota subliniat critică din « Muncitori cu poveri », nota de ironie din « Sindrofii », alternează cu lirismul grav al pastelului « La liturghie », cu placidul « Lăut », care prin concepția plastică esențial decorativă a devenit de fapt altceva decît o pictură de gen, ori cu interioarele de gen « Scurteica verde » și « Femeie cosînd » (col. Dr. Dona), înrudite cu tipul picturii de gen grigoresciene, dar rezolvate într-altă formulare a imaginii, într-un ton afectiv profund diferit, plin de exuberanță stăpînită.

Și în opera lui Abgar Baltazar întîlnim cîteva peisaje urbane cu caracter de gen. În orice caz, titlul unor opere ca « Madam Ionescu și cățelul » indică, împreună cu nota umoristică a desfășurării imaginii, intenția pictorului de a depăși limitele peisajului.

[1] Cf. Wolfgang Hütt, *Das Genrebild*, Dresda, 1955, p. 33.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Fără ca revirimentul adus în arta romînească de mișcările artistice de la sfîrșitul secolului al XIX-lea și apoi de înființarea Tinerimii artistice să fi avut vreo legătură directă cu problemele picturii de gen la noi și cu dezvoltarea ei, se constată, în expozițiile Tinerimii, pe măsura trecerii anilor, creșterea numărului de lucrări de acest soi. În același timp însă se pot deosebi net două concepții fundamental deosebite una de cealaltă. Una, născută, precum s-a menționat mai sus, din contactul artiștilor cu viața timpului lor, indiferent dacă subiectele predominante în creația respectivă proveneau din sfera vieții urbane ca la Steriadi, Băncilă sau Vermont, ori din viața rurală, ca la Ressu și Ștefan Popescu. În ceea ce-l privește pe Ressu însă, deși în opera lui datînd din primul deceniu al secolului al XX-lea se află numeroase « scene din viața de la țară » care ar putea, prin motivul tratat, să fie considerate pictură de gen, situația nu este destul de clară. Concepția decorativă a acestui artist și statismul compozițiilor sale smulg momentul sau acțiunea înfățișate din fluxul familiar al realității, care face obiectul picturii de gen. Peisajul cu figuri sau portretul de grup, compoziția lui Ressu pe teme rurale nu îngăduie acea stabilire de intimitate între personajele tabloului, între atmosfera operei și privitor, pe care pictura de gen o presupune. Este tocmai ceea ce se întîmplă cu scenele din viața de la țară ale lui Ștefan Popescu.

Cealaltă concepție — dacă poate fi numită astfel — semnalată în expozițiile Tinerimii, își are originea în concesiile făcute gustului burghez al epocii pentru subiectele de salon ori pentru subiectele rustice idilizate. Nenumăratele « Femei la pian », « În grădină », « În colțul preferat », « La lumina lămpii », ale lui Ipolit Strîmbu, Artachino, Mărculescu și — mai tîrziu ceva — ale lui Vermont sau ale altora, mai puțin pregătiți din punct de vedere tehnic, nu au făcut decît să falsifice și să compromită la noi noțiunea de pictură de gen. Mărunte și false probleme de limbaj plastic, goana după efecte facile, imitația picturii sentimentale mușcheneze, tendința — vizibilă în primul rînd în titlurile pretențioase și ridicole ale operelor — de a literaturiza pe urmele romanului sentimental francez răspîndit în rîndurile burgheziei timpului, au generat atîtea lucrări care — fără să atenueze contribuția valoroasă a expozițiilor Tinerimii — le-a subminat totuși cu timpul autoritatea.

ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ РУМЫНСКОЙ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ (ВТОРАЯ ПОЛОВИНА XIX И НАЧАЛО XX ВЕКОВ)

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Рассматривая развитие жанровой живописи в Румынии, автор отмечает, что в XIX в., когда появился этот род живописи, его предназначение заключалось в первую очередь в том, чтобы приблизить искусство к простому человеку.

Анализируя аспекты жанровой живописи в творчестве главных представителей румынской живописи, автор устанавливает, что в общем, « жанр » не составляет в румынском искусстве строго выделяющейся особой категории, а появляется в связи с пейзажем или с портретом. Однако в работах художника Амана, имеется ряд чисто жанровых картин, которые, несмотря на свой интимный характер, обладают, как и портреты этого же художника, замечательной силой социальной характеристики в том смысле, что воскрешают в памяти жизненный уклад определенного класса общества в данный исторический момент. Жанровая живопись Амана не носит повествовательного характера;

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

она представляет собой труд режиссера, который заботливо размещает элементы, необходимые для рисунка, в выразительном и наводящем на размышления ансамбле. Изображаемые им сцены создают представление о маленьком, организованном мире, в котором формы строго отделены друг от друга.

В отличие от Амана, Григореску передает в своих жанровых картинах, главным образом, « атмосферу », аффективную тональность известного положения. Жанровые сцены Григореску, в большинстве случаев с одним персонажем, передают моменты из жизни « маленьких » людей, в духе живописи Миллэ и Курбэ на « современные темы ».

Жанровая живопись представлена в Румынии и несколькими менее значительными мастерами, среди которых наиболее талантлив Сава Хенциа, тщательно отделанные произведения которого, с тонким чутьем реального и внимательным отношением к композиции, определяют его место среди основоположников румынского реализма.

В конце XIX в. появляются жанровые произведения художника Вермона, а несколько позже и Бэнчилэ, отражающие социальные вопросы и настроения того времени. В картинах обоих художников часто встречается « профессиональный » сюжет, носящий живописный характер, концепция которого навеяна традицией немецкой жанровой живописи. В начале XX в. художники Стериади, Рессу, Ш. Попеску вносят новое в жанровую живопись с помощью разнообразия в стиле и в манере, причем одни из них предпочитают темы из деревенского быта, а другие — сюжеты из городской жизни.

CARACTÈRES DE LA PEINTURE ROUMAINE DE GENRE (SECONDE MOITIÉ DU XIX^{e} SIÈCLE — DÉBUT DU XX^{e})

RÉSUMÉ

Poursuivant le développement de la peinture de genre en Roumanie, l'auteur part de la constatation que, le plus souvent, lorsque ce genre d'art fit au XIX^{e} siècle son apparition en Roumanie, il eut pour mission de mettre l'art à la portée des gens simples.

Analysant, dans les créations des principaux représentants de la peinture roumaine, les aspects de la peinture de genre, l'auteur constate que, d'ordinaire, le « genre » ne constitue pas dans l'art roumain une catégorie à part, strictement déterminée, mais qu'il apparaît uni soit au paysage, soit au portrait. Chez Aman toutefois on trouve une série de travaux, des peintures de genre proprement dites, qui, en dépit de leur aspect intimiste, possèdent, tout comme les portraits de ce peintre, un remarquable pouvoir de contourer les caractères sociaux, dans ce sens qu'elles évoquent le mode de vie d'une certaine classe à un certain moment de l'histoire. La peinture de genre d'Aman n'a pas un caractère narratif : elle est l'œuvre d'un régisseur qui dispose avec soin les éléments nécessaires au dessin, dans un ensemble expressif et sugestif. Les scènes peintes par lui évoquent un petit univers disposé avec ordre et où les formes sont nettement délimitées les unes des autres.

A la différence d'Aman, Grigoresco rend, dans ses peintures de genre, surtout « l'atmosphère », le ton affectif d'une situation. Ne comprenant le plus souvent qu'un seul personnage, les scènes de genre de Grigoresco expriment certains moments de la vie des humbles, dans l'esprit de la peinture portant sur des « thèmes contemporains » de Millet et de Courbet.

La peinture de genre a également été pratiquée en Roumanie par quelques artistes de moindre envergure, dont le plus doué a été Sava Henția. Ses tableaux, brossés consciencieusement, avec une intuition précise du réel, avec une constante préoccupation de la composition, le rangent parmi les fondateurs du réalisme roumain.

Rattachées aux problèmes et aux troubles sociaux de l'époque, telles nous apparaissent à la fin du XIX^{e} siècle les peintures de genre de Vermont et, un peu plus tard, de Băncilă. On observe fréquemment chez ces peintres le motif « professionnel », d'un caractère pittoresque, influencé dans sa conception par la tradition allemande de la peinture de genre. Au début du XX^{e} siècle, des peintres comme Steriadi, Ressu, St. Popescu renouvellent, dans des manières et des styles divers, la peinture de genre, les uns préférant le thème rural, les autres s'attaquant à des sujets tirés de la vie citadine.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATRU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CONCEPŢIA MATERIALISTĂ ÎN NOUA DRAMĂ ISTORICĂ

de SIMION ALTERESCU

Drama istorică a constituit una din preocupările majore ale dramaturgilor noştri încă din perioada începuturilor teatrului romînesc. Importanţa pe care N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu, iar mai tîrziu B. P. Hasdeu, au acordat-o istoriei ca o ştiinţă militantă a făcut ca încă de la jumătatea secolului trecut — paralel cu comedia satirică în care se făcea critica moravurilor societăţii — să se dezvolte o literatură dramatică în care evocarea trecutului istoric tindea să exalte sentimentele patriotice naţionale, să servească la trezirea conştiinţei naţionale în slujba ideii pentru cucerirea unităţii, independenţei naţionale şi a libertăţilor democratice în perioada închegării statului naţional.

Dacă primele drame istorice ale lui Gh. Asachi (*Dragoş Vodă*, *Petru Rareş*, *Voichiţa de Romanie*, *Elena Dragoş de Moldavia*) sau D. Bolintineanu (*Al. Lăpuşneanu*, *Bătălia de la Călugăreni*) au forme artistice greoaie, dacă în ele vieţile eroilor sînt romanţate şi conflictul nu are amploarea socială a evenimentelor istorice, dacă de multe ori elementele realiste sînt dominate de fantasticul legendar, începînd cu Vasile Alecsandri şi continuînd cu B. P. Hasdeu, B. Şt. Delavrancea, Al. Davila drama istorică se îmbogăţeşte în ceea ce priveşte fondul de idei şi concepţia istorică. In drama istorică din a doua jumătate a secolului al XIX-lea elementele realiste devin predominante, în primul plan al acţiunii dramei stă lupta pentru eliberare, în centrul celor mai multe drame stă conflictul social, apare o concepţie mai înaintată asupra rolului personalităţii în istorie, apar eroi naţionali care, alături de popor, au contribuit la făurirea istoriei.

În general, la baza dramei istorice clasice stau idei înaintate în ceea ce priveşte concepţia istorică. V. Alecsandri, B. P. Hasdeu, B. Şt. Delavrancea, Al. Davila îşi aleg subiectele din epocile de frămîntări sociale, din perioada întemeierii statelor feudale, sau de la sfîrşitul secolului al XVI-lea (*Despot*, *Răzvan*, trilogia lui Delavrancea), care prezintă numeroase asemănări cu sfîrşitul veacului în care scriu aceşti dramaturgi; se apropie de figuri istorice dramatice, importante (Ştefan, Vlaicu, Rareş, Răzvan). Şi chiar dacă nu vor înfăţişa momentele de coliziune socială sau figurile lui Doja, Horia, Tudor, Bălcescu, dramele lor istorice au o deosebită actualitate nu numai prin cores-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pondența aluzivă dintre momentul istoric propriu-zis și contemporaneitatea scriitorilor, ci și prin felul în care aceste drame trezesc sentimente generoase, patriotice, prin felul în care, într-o perioadă de destrămare morală, exaltă curajul, eroismul, tradiția de luptă a poporului pentru apărarea drepturilor sale istorice.

Chiar dacă idealizează uneori trecutul (și aceasta o face numai pentru a determina o mișcare eroică în actualitate), drama istorică clasică urmărește în fond să determine o atitudine critică față de viciile organizării sociale, față de structura politică de la sfîrșitul secolului al XIX-lea, ea tinde să slujească mișcarea de eliberare națională și socială.

Dramaturgia istorică a devenit în perioada dintre cele două războaie mondiale, cu foarte puține excepții (M. Sorbul, V. Eftimiu, Al. Kiriţescu, Camil Petrescu), un prilej de evaziune din actualitate. Abătîndu-se de la tradiția și rolul educativ al dramei istorice clasice, între cele două războaie mondiale drama istorică constituie de cele mai multe ori un refugiu în trecut. Mircea Dem. Rădulescu, Ion Luca, V. Voiculescu, Lucian Blaga, transformă drama istorică într-un pretext de teatru psihologic care se îndepărtează de semnificațiile faptelor istorice, care idealizează viața feudală, devenind în fond pledoarii pentru filozofia decepționismului, pentru filozofia idealistă, înlocuind eroii naționali și conflictele sociale cu elemente de mitologie păgînă, cu obsesiile mistice ale evului mediu bizantin, cu fatalismul care încearcă să inoculeze indiferența față de problemele sociale.

Dramaturgia istorică — o dată cu întreaga literatură istorică — a putut să reia firul tradiției dramei istorice clasice, să se transforme și să se îmbogățească, abia în perioada de după Eliberare, atunci cînd, pentru a făuri istoria contemporană, maselor le-a fost necesară cunoașterea reală și profundă a sensului social al trecutului.

Spunem că drama istorică scrisă în ultimii 15 ani continuă tradiția dramaturgiei clasice pentru că operele lui Alecsandri, Hasdeu, Delavrancea, Davila nu au constituit un refugiu în trecut, un prilej de izolare de problemele contemporaneității; dimpotrivă, drama istorică a devenit evazionistă, idealizantă, în momentul cînd scriitorii au părăsit spiritul clasicilor care înfățișau istoria ca fiind lupta între asupriți și asupritori.

Chiar în drama istorică de după 23 August s-au mai făcut simțite influențele acelor dramaturgi care, departe de a avea o înțelegere științifică a faptelor istorice, în sensul deslușirii evenimentului istoric în lumina luptelor de clasă, tindeau spre falsificarea istoriei, izgoneau adevărul istoric din operele lor (*Salba reginei*, *Năframa iubitei*, de Ion Luca) sau care foloseau pretextul dramaturgiei istorice pentru a evita actualitatea.

Drama istorică nouă — prin ceea ce are mai bun: *Bălcescu*, *Ion Vodă cel Cumplit*, *Horia*, *Matei Millo* ș. a. — constituie o literatură istorică autentică, căci tendința generală a acestor opere este să prezinte trecutul în esența lui, prin interpretarea critică a faptelor, să respecte adevărul istoric, preocupîndu-se de întîmplări și personalități majore, redînd esența socială a acestora, sensul general al dezvoltării istorice.

Una din primele caracteristici ale noii drame istorice o constituie orientarea dramaturgilor în ceea ce privește alegerea temelor. Dramaturgia contemporană cuprinde opere istorice în centrul cărora sînt figurile de seamă din trecutul țării: *Horia* (Mihail Davidoglu), *Tudor din Vladimiri* (Mihnea Gheorghiu), *Bălcescu* (Camil Petrescu), *Cuza Vodă și Unirea* (M. Ștefănescu);

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mari personalități culturale: *I. L. Caragiale* (Camil Petrescu), *Matei Millo* (M. Ștefănescu), *Ovidius* (Gr. Sălceanu); figuri de domni al căror rol istoric este relevat în literatură abia acum: *Ion Vodă cel Cumplit* (Laurențiu Fulga); momente semnificative din punctul de vedere al tendințelor de eliberare socială a maselor: *Judecata focului* (Al. Adamescu), *Haiducii* (Victor Eftimiu), *Rapsodia țiganilor* (M. Ștefănescu) și chiar momente și personalități din istoria omenirii (*Nunta din Perugia*, *Michelangelo*, de Al. Kiriţescu ș. a.).

Ceea ce constituie însă elementul calitativ nou, esențial al noii drame istorice, este poziția scriitorilor, modul de interpretare a trecutului, spiritul care-i determină să distingă lupta contrariilor în elementele istorice și să seziseze tendințele și forțele care au servit eliberării maselor, mersului înainte al istoriei.

Una dintre primele drame istorice apărute în ultimii 15 ani (*Michelangelo*), încheind o trilogie începută înainte de război (*Trilogia Renașterii*) și, după cum o arată însuși titlul, cu subiect din istoria universală, este una dintre primele opere care vădesc noua orientare a dramaturgilor.

Michelangelo — dramă reprezentată la Teatrul Național în stagiunea 1947—1948 — este încoronarea spirituală a trilogiei și concluzivă pentru ilustrarea unei epoci istorice considerate pe drept cuvînt ca un fenomen de importanță universală din punct de vedere social și cultural.

Al. Kiriţescu dovedește o justă și dialectică interpretare a fenomenului istoric, ajungînd la prezentarea artistică a Renașterii numai după ce primele două piese arătau, prin acțiunea și conflictele lor, că înflorirea artelor în Renaștere este o consecință a faptului că în această perioadă s-a afirmat o clasă nouă, cu mentalitatea, morala și arta ei, o clasă care avea să răstoarne orînduirea feudală.

Dacă Al. Kiriţescu și-a ales pentru ilustrarea Renașterii artistice și spirituale personalitatea lui Michelangelo [1], aceasta nu a fost deloc întîmplător. Michelangelo sintetizează prin calitățile și uriașa sa personalitate nu numai omul «Renașterii», cetățeanul emancipat, scăpat din robia feudalismului, a papalității tiranice, dar și artistul-cetățean, reprezentant al conștiinței cetățenești, luptător pentru libertate socială, artistul prezent în viața cetății, eliberat de bigotismul unei morale care aservea arta scopurilor posedante ale catolicismului și feudalismului nobiliar, artistul luptător pentru o artă nouă, umanistă.

Nici un alt creator — afară de Leonardo da Vinci — nu ar fi putut să ilustreze mai bine această epocă și nu ar fi reprezentat cu mai multă pregnanță cultura umanistă a Renașterii.

Michelangelo, care a trăit aproape un secol (1475—1564), alături de Leon Battista Alberti sau Leonardo da Vinci, este dintre aceia care îmbinau spiritul practic al constructorului cu acela al artistului laic, care, ca și gînditorii umaniști, proclamă dreptul de liberă cercetare, de interpretare a bibliei, dînd o nouă interpretare lumii, părăsind tărîmul misticii catolice și dînd naștere unei morale laicizate, umanizate.

Artiștii Renașterii — și Michelangelo este printre cei mai de seamă din acest punct de vedere — nu mai consideră lumea ca fiind în funcție de ideea

[1] Ulterior, Al. Kiriţescu a scris un amplu și dramatic scenariu radiofonic despre viața lui Leonardo da Vinci, cu care prilej autorul a dus și mai departe caracterizarea umanismului Renașterii italiene — *n.a.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mîntuirii, ci, umaniști, ei văd în lume un cîmp de activitate a speciei umane; lumea nu mai este un purgatoriu martirizant, ci, în concepția lor, apare ca un prilej pentru satisfacția și mulțumirea omului.

Piesa lui Al. Kiriţescu înfățișează procesul de laicizare a artei, o dată cu cea a moralei și concepțiilor filozofice. Prin Michelangelo, prin frămîntarea sa creatoare și mai ales prin creația sa artistică, drama evidențiază felul în care arta se depărtează de scopurile propagandistice religioase și se apropie de viața cetății și de reprezentarea ei, adoptînd teme care servesc elementul de progres social.

Michelangelo — eroul dramei lui Kiriţescu — este reprezentativ pentru această nouă concepție artistică și, chiar atunci cînd este silit să creeze în slujba papalității, el se dovedește un adept al criticismului umanist, ridicîndu-se împotriva accepțiilor scolastice ale religiei, înfruntînd bigotismul clerical, introducînd în însăși pictura bisericească un spirit laic, prin folosirea nudului în temele religioase, prin punerea în valoare — în cadrul temelor religioase — a forței și frumuseții corporale din care se degajă forța individualității, valoarea personalității individului.

Din ultima operă a ciclului Renașterii reiese că înflorirea literelor și artei, dezvoltarea personalității individuale, dragostea de viață, emanciparea individului, apariția omului Renașterii se datorează luptei împotriva formelor feudale, că toate acestea sînt efecte determinate de condițiile noi de viață, pe care apariția și dezvoltarea unei noi forțe sociale le provoacă prin caracterul ei înnoitor, prin tendința pe care această forță o are de a determina noi forme de organizare socială și națională a popoarelor.

Michelangelo, eroul lui Al. Kiriţescu, este reprezentativ pentru epoca sa, el acționează în spiritul evoluției istorice a societății în care a trăit. Autorul a făcut din eroul său, așa cum era în realitate, un purtător al ideilor noi, un erou dinamic și activ, animat de tendințele istorice ale dezvoltării societății spre progres.

Veridicitatea istorică a personajului reiese și din justele raporturi sociale pe care Michelangelo le are cu papalitatea, cu nobilimea, cu burghezia. În ultima dramă a trilogiei, Al. Kiriţescu dovedește o creștere sensibilă a capacității sale de interpretare materialistă a istoriei, o mai justă înțelegere a rolului personalității în istorie, căci Michelangelo — cel mai de seamă erou al trilogiei Renașterii — apare într-adevăr ca un produs al societății în care a trăit, personalitatea sa este condiționată de lumea de idei a umanismului Renașterii, de afirmarea noii clase, de sensul progresist al dezvoltării societății italiene în acel moment istoric.

Imaginea lui Michelangelo este întregită istoricește prin latura sa revoluționară. Lăsînd dalta și ciocanul sculptorului, Michelangelo îmbracă pieptarul din piele de bivol și coiful de pîslă al luptătorului pentru republica florentină, gata să se îngroape sub ruinele cetății, dar nu să se umilească părăsind lupta.

Îmbinarea dintre cetățeanul îndîrjit și pasionat apărător al libertăților și artistul îndîrjit și pasionat în căutarea adevărului redă imaginea întreagă a marelui artist. Michelangelo caută cu pasiune, cu tenacitate adevărul în viață ca și în artă.

Arta lui Michelangelo apare ca fiind expresia materială a gîndirii sale umaniste, a concepției sale care contrazice fuga din realitate, misticismul și bigotismul, ipocrizia vieții viitoare promisă de papalitate. Arta lui

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Michelangelo servește umanitatea, aceasta este dorința cea mare a artistului Renașterii.

Caracterizarea eroului ultimei drame a trilogiei este făcută în lumina unei largi înțelegeri a epocii. Prin Michelangelo, prin faptele și gîndurile lui, autorul oglindește ceea ce este tipic epocii, ceea ce caracterizează fenomenul social istoric. Relațiile între clase și grupuri sociale, chiar dacă uneori numai sugerate, sînt prezentate în mod just, conflictul dintre papalitatea inchizitorială și noul spirit umanist are amploarea și semnificația istorică reală, iar acțiunile eroului principal sînt determinate de tendințele istorice ale vremii.

În această ultimă operă a trilogiei Renașterii întîlnim valori literare și dramatice care demonstrează că în anii de după Eliberare teatrul lui Al. Kiriţescu s-a îmbogățit în conținutul său ideologic și în forma sa artistică. Este consecința unei noi atitudini în problemele de creație. Dramaturgul însuși recunoaștea (în *Rampa*, februarie 1948): « Cercetează fenomenele care-ți solicită atenția prin prisma materialismului istoric, cu ajutorul acelui instrument de analiză care este dialectica marxist-leninistă. Vei vedea cum totul se lămurește, se justifică, se ordonează după o logică perfectă... Dacă vei adînci epoca, vei descoperi adevăratele coordonate care au dictat acțiunea oamenilor ».

Alegerea acestei personalități artistice ca erou al celei de-a treia drame scrise după Eliberare capătă semnificația unei demonstrații concrete pe care dramaturgul vine s-o facă despre rolul artistului în societate.

*

Pe aceeași linie a revizuirii concepțiilor despre drama istorică se situează și primele creații postbelice ale lui V. Eftimiu și M. Ștefănescu.

Drama *Haiducii* de Victor Eftimiu iese din sfera dramelor medievale (*Glafira*, *Teocris*, *Ringala*), în care evenimentul istoric constituie doar un fundal dramatic, ca și a teatrului de inspirație mitologică (*Prometeu*, *Atrizii*, *Tebaida*) al celui mai prolific dramaturg dintre cele două războaie mondiale.

Alegerea temei este și primul semn că dramaturgul a renunțat la tragediile refugiului în eposul antic. Oprindu-se asupra unui fenomen social specific istoriei țării noastre și altor țări balcanice, V. Eftimiu și-a propus să înfățișeze apariția haiducilor în istoria noastră ca un fenomen determinat de exploatarea cruntă a țăranilor în epoca feudalismului, să prezinte spiritul și acțiunile acestor revoltați care au intrat în conștiința maselor ca niște bineveniți împărțitori de dreptate. Dorind să releve rolul social al haiducilor, autorul cade însă în păcatul unor exagerări care determină falsificarea adevărului istoric. Bunele intenții ale dramaturgului nu sînt pînă la capăt controlate de o minuțioasă cunoaștere istorică și de aceea haiducii nu apar în adevărata lumină istorică, ca elemente revoltate, neorganizate, ridicate împotriva tiraniei moșierilor. Sporind rolul social al haiducilor, autorul idealizează funcția socială a luptei haiducilor, situîndu-i la un nivel de conștiință și organizare, pe care nu l-au avut, prezentîndu-i ca exponenți ai țărănimii iobage.

Marx și Engels, discutînd tragedia istorică a lui Lassalle (*Franz von Sickingen*), au arătat că valabilitatea conflictului dramei istorice este în funcție de studiul relațiilor de clasă, al legilor obiective care determină dezvoltarea societății. Prezentînd haiducii ca « niște dezrobitori care pregătesc marea zi în care nu va mai fi iobăgie, nici bice pe spinarea muncitorilor », autorul

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

amplifică neveridic funcţia socială a haiducilor, supradimensionîndu-şi eroii din punct de vedere social, inventînd în afara realităţii istorice şi contrazicînd prin aceasta legile obiective de dezvoltare a societăţii în momentul istoric dat.

Rapsodia ţiganilor de Mircea Ştefănescu este încă o dovadă a tendinţei noii dramaturgii istorice de a se apropia cît mai mult de o concepţie materialist-istorică. Eliberarea ţiganilor din robie este văzută de autor într-o lumină istorică justă.

Dramaturgul a sezisat caracterul primar al spiritului de revoltă al robilor, lipsiţi de forme de organizare, de conştiinţă şi solidaritate de clasă, dar, cîştigat de invenţia dramatică a unui subiect amoros, a neglijat prezentarea societăţii romîneşti de după 1848 într-o viziune justă a claselor sociale şi a raporturilor dintre ele. Din această cauză, preocupat mai puţin de conflictul social, autorul nu sezisează sensul şi conţinutul real al acestui act, lăsînd impresia că eliberarea ţiganilor ar fi fost o eliberare reală, cînd de fapt ea nu a fost decît o măsură provizorie care nu s-a tradus în practică printr-o eliberare efectivă de exploatare. Într-o altă formă se face simţită deci şi la Mircea Ştefănescu tendinţa idealizării faptului istoric. Lucru pe care în evoluţie dramaturgul îl va remedia în *Matei Millo*.

Alegîndu-şi ca centru al piesei sale figura marelui actor, M. Ştefănescu oglindeşte un fenomen istoric amplu, lupta pentru afirmarea culturii naţionale progresiste în cea de-a doua jumătate a secolului trecut.

Eroul piesei este un erou care se rupe de clasa sa şi care va lupta împotriva ei cu forme specifice activităţii sale artistice.

Urmărind în particular soarta teatrului romînesc — ca parte integrantă a culturii democratice —, căutînd să redea avîntul cultural patriotic al paşoptiştilor şi intelectualilor progresişti postpaşoptişti, autorul redă suflul transformărilor sociale care au avut loc în momentul istoric corespunzător.

Ideea centrală a piesei se materializează în personajul principal care devine reprezentativ pentru generaţia intelectualilor democraţi din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care a preluat de la paşoptişti spiritul luptei pentru o cultură democratică, realist-critică.

Conflictul piesei este axat pe lupta care se dă între realism şi antirealism în cultura romînească din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, pe contradicţia dintre intelectualii şi artiştii democraţi care militau pentru o artă progresistă şi opoziţia anticulturală a moşierimii retrograde (Manolachi) sau burgheziei parvenite (Bacaloglu). Subînţelegînd ideea evoluţiei artei realiste în funcţie de dezvoltarea societăţii, dramaturgul a ştiut să discearnă, dincolo de aparentul conflict de familie sau de generaţii (Millo-Manolachi), aspectul social al conflictului, căci Millo se dezice de clasa sa, părăseşte lumea boierilor şi, trecînd alături de artişti ca Mihail Pascaly şi Frosa Sarandy, el intră în rîndurile reprezentanţilor culturii democratice.

Personalitatea lui Millo implică ideea continuităţii artei realiste în ciuda opresiunii boiereşti, implică ideea rolului de făuritor al unei şcoli teatrale populare, cu un puternic specific naţional.

Personalitate contradictorie şi multilaterală, Matei Millo apare în piesa lui Mircea Ştefănescu prin latura sa esenţială de creator şi militant în slujba

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ideilor și artei democratice, cu o mare putere de influență asupra celor din jur. Din păcate, dramaturgul nu a întregit figura lui Millo — pasiunea sa pentru teatru, consecvența artistică-ideologică, dragostea pentru cei mulți cărora li se adresează — și prin personalitatea sa artistică. Autorul, prezentîndu-l la începutul și sfîrșitul vieții, omite etapele principale ale dezvoltării personalității sale de creator. Este mai puțin prezent artistul, creatorul, marele actor care caută să-și impună ideile sale artistice. De aceea și în polemica cu Mihail Pascaly, în loc să evidențieze diferența de stiluri și valoarea acțiunilor lor în comun în ciocnirea cu reprezentanții oficiali, tinde să afirme superioritatea realismului lui Millo prin ridiculizarea romantismului lui Pascaly, fără să distingă valoarea și importanța ambelor stiluri în teatrul vremii.

Această piesă istorică folosește din plin satira în evocarea unei epoci și a unei lumi care oferă în același timp și atîtea prilejuri de evocare lirică a vieții actorilor. Reeditarea personajelor din opera lui V. Alecsandri și I. L. Caragiale (Coana Chirița, Veta, Ipingescu, Zița) prilejuiește o ridiculizare convingătoare a mediilor respective, după cum lumea actorilor, lumea « căruței cu paiațe » (Millo, Pascaly, Frosa Sarandy, Caterina, suflerul Smărăndache) este o lume plină de lirism, plină de generozitatea și avîntul unor oameni care au înfruntat toate înjosirile în trecut pentru ca să-și înfăptuiască idealul lor uman-artistic.

*

Concepția materialistă s-a manifestat și în sfera dramelor istorice cu subiecte asemănătoare celor ale dramei istorice clasice, în sfera acelor drame care tind să dea perspective istorice noi asupra unor momente și domni din trecutul țărilor romîne. Printre acestea se numără dramele lui Mircea Ștefănescu și Tudor Șoimaru despre Unire — care păstrează caracterul unor opere aniversare —, *Judecata focului* de Al. Adamescu, *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga.

În special această ultimă piesă a mers pe linia continuării tradiției dramaturgiei istorice clasice. Se poate spune că în intenția dramaturgului a fost continuarea preocupărilor lui Hasdeu în ceea ce privește spiritul dramei și însăși personalitatea eroului dramatic. Alegerea temei nu a fost întîmplătoare. Nu numai momentul istoric — același sfîrșit al secolului al XVI-lea care i-a solicitat pe cei mai mulți dintre creatorii dramei istorice din secolul trecut — asupra căruia dramaturgul a vrut să arunce o nouă lumină istorică, mai completă, mai științifică, dar și figura domnului moldovean l-au atras pe L. Fulga, care a căutat să releve rolul progresist pe care acest domn feudal l-a avut la vremea sa. Problema majoră a dramaturgului a constat deci în ducerea mai departe a spiritului istoric al dramei clasice în lumina unei concepții pe care predecesorii săi n-au putut s-o aibă. Creînd un amplu fundal istoric al epocii, caracterizată prin creșterea exploatării, prin sărăcirea țării de luptele pentru tron și plățile fabuloase către Poartă, prin tendința de îmbogățire grabnică a domnilor, nesiguri la domnie, prin lăcomia marii boierimi care ducea la înrobirea țăranilor liberi, L. Fulga realizează totodată un portret amplu și impresionant al lui Ion Vodă, acest domn de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, care caută să întărească puterea statului feudal. L. Fulga îl prezintă pe Ion ca pe un domn care și-a legat activitatea de interesele țării, ca pe un domn care a luptat pentru independența Moldovei.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Pornind de la datele conflictului clasic al acestui gen de drame (dintre domn și boieri), autorul încearcă o explicare a cauzelor care pun pe domn în conflict cu marea boierime, prin prisma tendinței de întărire a caracterului absolutist al puterii domnești împotriva marii boierimi, dar, în același timp, extinde latura socială a conflictului dramatic în sfera conflictului de bază al societății feudale, al contradicțiilor dintre boierimea feudală și țărănimea exploatată.

Continuînd linia tradițională a dramei istorice clasice, L. Fulga a insistat îndeosebi în ceea ce privește caracterizarea categoriilor sociale antagonice. În această privință dramaturgul a adus elemente caracterologice noi, făcînd distincția dintre diferitele grupuri de boieri (de la marii boieri feudali aspiranți la domnie — Ieremia — potrivnici domnului și care alcătuiesc forța politică cea mai puternică și cea mai reacționară prin dorința lor de a-și păstra privilegiile, prin dependența față de turci, și pînă la mica boierime care sprijină acțiunile domnului), dar, mai ales, relevînd rolul istoric al țărănimii în care Ion Vodă caută un sprijin de seamă.

Dorind să-i dea lui Ion Vodă atributele istorice de care fusese privat pînă acum în istorie și literatură, voind să ridice personalitatea acestuia la nivelul unui erou național, autorul îi atribuie unele acțiuni și declarații care depășesc existența sa istorică, funcția sa socială de domn feudal. Dramaturgul, voind să pună eroul într-o luminoasă ipostază progresistă, îi atribuie acestuia intenția de a voi « să scape țara de boieri ». Este greu de presupus, totuși, că un domn feudal ar fi putut deveni un aliat al țărănimii și un dușman ireductibil al boierimii, al exploatării.

Este vorba, în fond de o reeditare — parțială — a greșelii lui Lassalle care pornea de la o « idee tragică formală ». Tot așa cum acțiunile lui Franz von Sickingen sînt contrazise de nonsensul istoric al luptei feudalismului împotriva feudalismului, personalitatea lui Ion Vodă cel Cumplit, din dorința de întregire istorică a portretului său, este pe alocuri denaturată în ceea ce privește caracterul de domn feudal.

În linii generale, dramaturgul a înfățișat în mod just legile de dezvoltare a societății romînești de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, dar dorința de a încărca eroul principal cu virtuți morale a deteminat o relativă denaturare a profilului social al acestuia. Ion Vodă nu poate fi nici un «domnitor al țăranilor», nici un dușman necondiționat al boierimii, căci el nu poate intra în conflict cu propria sa clasă. Acțiunile lui Ion Vodă au, fără îndoială, un caracter progresist pentru vremea lui, toate tind la închegarea țării și întărirea puterii domnești, ceea ce corespunde sensului ascendent de dezvoltare socială din acea vreme. Acesta fiind fenomenul istoric specific al epocii, Ion Vodă apare cu adevărat ca o figură luminoasă care nu mai are nevoie să comită fapte ce nu-i aparțin istoricește, numai pentru a demonstra sensul progresist al activității sale. Făcînd din Ion Vodă un domn care luptă împotriva boierimii, ca clasă, și în general împotriva orînduirii feudale, L. Fulga modernizează nu numai personalitatea lui Ion Vodă, ci însăși natura relațiilor sociale specifice societății feudale. Aici nu este vorba de o simplă invenție literară, de fapte fabulate care să întregească portretul istoric — chiar dacă nu au o bază concret istorică. Camil Petrescu, de pildă, recurge într-adevăr la fapte imaginate în conturarea caracterului eroului său — Bălcescu —, dar aceste produse îndreptățite ale fanteziei scriitorului sînt justificate în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

măsura în care completează adevărul istoric din punct de vedere literar-artistic și nu-l violentează, nu îl denaturează.

În fond, L. Fulga a încercat să aducă o optică nouă în dezvoltarea dramei noastre istorice cu subiect din istoria feudalismului țărilor romîne, să proiecteze o lumină reală asupra rolului unuia dintre cei mai însemnați domni din acea vreme. Intenția sa și orientarea generală i-au permis să ducă mai departe spiritul patriotic avîntat al dramei istorice clasice, dar reușita sa nu a fost deplină pentru că a căzut în însuși păcatul creatorilor dramei istorice din secolul trecut: exaltarea.

Dorind să dea dramei sale, într-o formă nouă, spiritul actualității pe care îl aveau drama lui Hasdeu sau Alecsandri, L. Fulga și-a idealizat eroul de așa manieră încît actualitatea dramei sale nu mai reiese din valorile istorice reale ale epocii și eroului.

*

Dramele istorice ale lui Mihnea Gheorghiu *(Tudor din Vladimiri)* și Mihail Davidoglu *(Horia)*, încercările de portretizare dramatică a acestor personalități istorice sînt rezultatul unei noi concepții, materialiste, pe care se fundamentează tot mai mult drama istorică nouă. Dacă Mihnea Gheorghiu este preocupat de prezentarea unui larg cadru istoric care tinde spre o frescă a epocii în care s-a desfășurat revolta lui Tudor, Mihail Davidoglu a creat o dramă istorică al cărei centru de greutate îl constituie redarea rolului maselor în pornirea și desfășurarea răscoalei iobagilor romîni și maghiari din Munții Apuseni.

Abordînd genul dramei istorice, pasionat de figura lui Horia, de amploarea și dramatismul răscoalei din secolul al XVIII-lea, dramaturgul nu s-a îndepărtat de trăsăturile caracteristice ale dramaturgiei sale cu teme din actualitate. *Horia* este o dramă istorică cu un puternic ecou în actualitate prin modul realist în care prezintă evenimentele din trecut, prin felul în care transmite mesajul vibrant al trecutului de lupte revoluționare, prin felul în care aduce în fața spectatorilor imaginile vii ale unor eroi populari de neuitat pentru rolul lor în istoria luptei de eliberare a poporului.

Horia, eroul principal al dramei, este prezentat ca un conducător a cărui voință este însăși expresia maselor. De aci claritatea acțiunilor istorice ale conducătorului răscoalei pornită din vatra Munților Apuseni. În centrul dramei lui Mihail Davidoglu — chiar dacă este vorba de evenimente istorice notorii — rămîne omul a cărui activitate socială, a cărui personalitate sînt redate printr-o înțelegere științifică a faptelor obișnuite de viață, ca și a faptelor cu semnificație istorică.

În repetate rînduri folosite ca subiect de dramă istorică, răscoala și personalitatea lui Horia nu au reușit niciodată, în trecut, să fie redate în dimensiunile și semnificațiile lor reale. Orientarea nouă a dramei lui Davidoglu se relevă din felul în care dramaturgul dezvăluie contradicțiile epocii și pune în evidență forțele sociale, din felul în care restabilește — artistic — adevărul istoric, combătînd falsificările istorico-literare din trecut. Concepția sa justă asupra rolului personalității și maselor în istorie se evidențiază nu numai din configurarea profilului moral și social al eroului principal, Horia, ci și din preocuparea de a releva eroi din masă cu o mare capacitate emoțională, ca David Marian sau Gh. Marcul, care întruchipează virtuțile oamenilor simpli capabili de fapte eroice, de acte istorice.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Discutînd drama lui Mihail Davidoglu, Camil Petrescu spunea că « un om de teatru face construcţii ireproşabile. Un dramaturg adevărat biruie prin puterea excepţională creatoare de a face oameni ». Într-adevăr, piesa lui Davidoglu trăieşte prin puterea de a crea caractere, prin expresivitatea eroilor, prin valoarea morală a acestora, care inspiră o mare încredere în ideea că pînă la urmă poporul va ieşi învingător. Ca şi în alte piese însă, Davidoglu păcătuieşte şi aci în privinţa construcţiei dramatice. Abundenţa excesivă a episoadelor violente, scenele brutale, sîngeroase, care impregnează cu o notă de naturalism opera dramatică, precizarea ideii capitale în finaluri succesive, care devin — prin repetiţie — didactice şi nedramatice, au în mod firesc consecinţe şi asupra fondului de idei, punînd pe dramaturg în situaţia de a nu explica cu suficientă claritate cauzele înfrîngerii răscoalei, de a nu privi cu suficient spirit critic « iluminismul » împăratului de la Viena sau de a nu preciza îndeajuns caracteristicile particulare distincte ale lui Cloşca şi Crişan.

Cu toate acestea, imaginea de ansamblu pe care o oferă piesa este aceea a unei ample mişcări de masă, eroul principal individualizîndu-se din punct de vedere dramatic prin modul în care el apare ca o expresie directă a voinţei maselor, ca o necesitate istorică izvorîtă din activitatea acestora.

★

Dintre autorii dramatici care ajung în această perioadă la o revizuire totală de concepţii în ceea ce priveşte drama istorică este, fără îndoială, Camil Petrescu. Drama *Bălcescu* constituie cel mai de seamă succes al dramei noastre istorice.

Creatorul impunătoarei drame a revoluţiei franceze a străbătut, de la *Danton* pînă la *Bălcescu*, drumul de la concepţia noocratică asupra personalităţii, izolate de mase, de la lipsa de înţelegere pentru mase şi rolul lor în făurirea istoriei, de la preluarea necritică a faptelor şi documentelor istorice, de la compasiunea subiectivă pentru moderaţia oportunistă a lui Danton — la concepţia materialist-istorică asupra rolului personalităţii şi maselor în făurirea istoriei, la deslușirea dialectică a evenimentelor istorice.

Este prima dramă istorică din opera sa, în a cărei construcţie autorul se foloseşte de metoda ştiinţifică a interpretării istoriei, reuşind să stabilească în mod just, istoriceşte, rolul personalităţii lui Bălcescu în revoluţia din 1848 şi în general în evoluţia socială a ţării şi poporului nostru.

Piesa lui Camil Petrescu constituie, din această cauză, o contribuţie de seamă pentru popularizarea patrimoniului progresist al trecutului nostru, pentru prezentarea valabilă a uneia dintre cele mai luminoase figuri revoluţionare ale istoriei noastre.

Valorificînd tradiţia de luptă şi spiritul revoluţionar al poporului, înfăţişînd obiectivele democratice ale revoluţiei din 1848, demascînd pe cei ce au înfrînt revoluţia şi scoţînd în evidenţă consecinţele istorice pe care aceasta le-a avut în dezvoltarea ulterioară, piesa lui Camil Petrescu serveşte din plin lupta împotriva falsificării tradiţiilor revoluţionare ale poporului şi contribuie la dezvoltarea conştiinţei de clasă a oamenilor muncii prin încrederea ce o capătă în superioritatea transformărilor revoluţionare de astăzi.

Marele merit al acestei piese îl constituie felul în care ne este prezentat Nicolae Bălcescu. Sfărîmînd toate încercările ideologilor burghezi de a ascunde poporului marea figură revoluţionară a secolului trecut, Camil Petrescu,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

printr-o erudită și selectivă documentare asupra epocii și personajului, ne prezintă un Bălcescu luptător pentru democrație și libertate, dușman al boierimii și burgheziei, susținător al împroprietăririi clăcașilor, militant pentru egalitatea în drepturi a cetățenilor, aprig partizan al necesității întemeierii unui stat național, unei Românii independente, care să se bucure de suveranitatea națională și de avantajele organizării interne pe care o republică democrată le poate da.

N. Bălcescu este afirmat azi în conștiința oamenilor muncii — prin studierea științifică a documentelor istorice și prin transpunerea lor artistică, cum o face Camil Petrescu — ca un precursor al luptei noastre de eliberare, ca un precursor al marilor victorii obținute azi de clasa muncitoare.

În general, istoricii care au promovat interesele regimului burghezo-moșieresc au ignorat sau au încercat să deformeze personalitatea marelui Bălcescu.

Camil Petrescu s-a preocupat îndeaproape de necesitatea de a reda importanța covîrșitoare a personalității revoluționarului din 1848 în desfășurarea revoluției, ca și a întregului complex istoric. Însușindu-și o bogată documentare prin interpretarea critică a înseși documentelor vremii în lumina raporturilor de clasă ce caracterizau societatea românească de atunci, Camil Petrescu a căutat să fixeze în primul rînd poziția lui Nicolae Bălcescu față de fiecare eveniment și măsura în care a influențat evenimentul respectiv.

Din primul contact cu personajul Bălcescu, ne dăm seama că autorul i-a acordat « conștiința absolutei necesități » a revoluției, conștiință care-l dinamizează și-l face « să se considere a fi una din forțele determinante ale acesteia » (Plehanov).

Din primul tablou al piesei, Camil Petrescu ne pune în contact cu formele specifice ale dezvoltării sociale din țara noastră, tocmai pentru a putea preciza caracterul specific pe care revoluția l-a avut la noi datorită stadiului înapoiat al capitalismului și datorită regimului feudal apărat de imperiul turc. Din primul tablou se precizează caracterul burghez al revoluționarismului pașoptist, după cum se configurează că acei care-și așteptau eliberarea socială erau clăcașii, iobăgimea și nu burghezia care a găsit ușor căile trădării idealurilor lui N. Bălcescu.

Din această cauză, autorul găsește necesar să arate conflictul ce ia naștere între Bălcescu și capii revoluționari burghezi, recurgînd chiar la elemente neverificate istoricește, dar care, în economia dramei, își capătă o valabilitate integrală prin verosimilitatea unei realități istorice pe care autorul o vrea ilustrată nu numai prin evenimente sau documente, dar și prin prezentarea însușirilor individuale ale lui Bălcescu sau ale altor eroi.

Justa poziție istorică a autorului se relevă însă nu numai prin felul în care scoate în evidență rolul personalității lui Bălcescu în revoluția din 1848, ci deopotrivă prin felul cum este implicată masa poporului în această revoluție. Masa revoluționară apare în piesa lui Camil Petrescu ca o masă care ajută la răsturnarea organismului politic, fără să contribuie însă în mod direct la reorganizarea bazelor sociale, pentru că nu are încă convingerea și conștiința deplină a sensului transformărilor. Ca în orice revoluție burgheză, și în revoluția de la noi din 1848, masei populare i-a fost rezervat doar rolul de ajutător pentru cîștigarea puterii politice, care va aparține însă în întregime burgheziei. În această privință este impresionant modul în care autorul, folosindu-se de dreptul la invenția literară, reușește să precizeze

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

contribuția masei populare — a elementului proletar — la revoluția din 1848 și valabilitatea sacrificiilor acesteia pentru dezvoltarea de peste un veac a societății romînești.

Bălcescu, îngenunchiat lîngă un tabac omorît în fața palatului domnesc în timpul luptei pentru eliberarea guvernului provizoriu, spune: — « Frate tabacule, ai murit pentru ca poporul romîn să fie liber ... pentru ca istoria acestei țări să fie alta ... ai murit dăruindu-te tot. Dintr-o singură dată ... Așa cum o singură dată a murit oricare dintre eroii de pînă azi ... Mai mult decît tine n-a dat nici un om pînă acum în toată istoria. Va pomeni cineva despre tine Dumitrache Stoica, după ce vei fi dus la groapă?

Totul depinde de cum va izbuti revoluția noastră. De va sfîrși ridicul, se va uita că ați murit voi șapte... numai fiindcă această revoluție nu merită nici o jertfă... Dar nu va fi așa... ».

Lui Ion Eliade Rădulescu acești morți îi sugerează dimpotrivă pretextul unor demagogice funeralii naționale pentru « acești sublimi martiri ai libertății », pentru că Eliade Rădulescu reprezintă acea categorie care va înșela revoluția căutînd să înlăture masele de la conducerea și organizarea statului.

Cu atît mai limpede apare poziția lui Bălcescu ca reprezentant și exponent al revoluționarilor burgheziei radicale, pe care burghezia trădătoare îi va izola și înlătura o dată ce revoluția va fi adaptată intereselor noii clase exploatatoare.

« Revoluția nu mai poate fi în pericol, adică trădată și oprită prin denunțuri la agie, la poliție... dar poate fi primejduită dacă o trădăm în esența ei, dacă înșelăm așteptările poporului, dacă nu ținem ceea ce am făgăduit acestui popor », declară Bălcescu în ajunul revoluției membrilor « Frăției ».

Și după ce revoluția a fost înfrîntă, în exil la Paris, Bălcescu, reconstituind motivele înfrîngerii, spune:

— « Burghezul face din măsura fericirii lui personale condiția fericirii patriei. Cînd îi merge bine totul e bine... dacă revoluția reușea, cred că într-o zi dintre noi toți singur Brătianu cu ambiția lui crîncenă și tăcută ar fi izbutit să facă un partid. Și poate-l va face. Va fi un partid de oameni bogați care-și vor freca mîinile fericiți: « Slavă domnului, Țara Romînească este o țară bogată și fericită ».

Această viziune a lui Bălcescu asupra nașterii partidelor istorice pornește din cunoașterea reală a raporturilor de clasă, din cunoașterea legilor dezvoltării societății capitaliste.

În mod just autorul îi împrumută lui Bălcescu replici din care se poate deduce că acesta a cunoscut opere scrise în spiritul filozofiei materialiste, căci înșeși documentele și scrierile lui Bălcescu dovedesc interpretarea materialistă pe care o dădea evenimentelor istorice. Bălcescu contestă că revoluția ar fi o « importație străină » și susține că ea « se pregătește încă de la începuturile societății noastre din ziua cînd a dispărut egalitatea dintre strămoșii noștri și ... au apărut săraci și bogați din naștere, sclavi și stăpîni, exploatați și exploatatori » *(Question économique des Principautés Danubiennes)*.

În piesă N. Bălcescu explică și motivele pentru care nu a reușit revoluția în același spirit dialectic, mergînd chiar pînă la autocritica propriilor acțiuni sau inacțiuni ce dovedesc totodată tîrzia înțelegere de către Bălcescu

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a rolului conducătorilor în revoluție: « Dacă revoluția nu a izbutit este că încă nu erau realizate condițiile obiective ale ei... Sînt însă reușite norocoase care anticipează aceste condiții... Ar fi putut să fie poate cazul revoluției noastre, dacă de pildă eu și prietenii mei nu eram atît de modești, dacă am fi solicitat rolurile de răspundere, dacă nu ne-ar fi fost teamă să nu trecem cumva drept ambițioși... De nu făceam din pricina asta atîtea greșeli ... »

Și de aci reiese poziția principială a lui Bălcescu, de teoretician al bazelor desfășurării revoluției, cît și măsura în care a influențat această desfășurare. Camil Petrescu îi acordă eroului său rolul de înrîuritor asupra mersului societății în funcție de însușirile caracterului său, fără a uita însă, în construirea dramei și a personajului, că factorul determinant în evoluția societății rămîne natura raporturilor de producție care prilejuiesc și condiționează însăși amploarea influenței personalității și a însușirilor acestuia.

Eroul lui Camil Petrescu își capătă adevăratele dimensiuni istorice ale gînditorului și ale revoluționarului, ale inițiatorului și clar-văzătorului care a influențat în mod direct revoluția de la 1848 și evoluția ulterioară a societății romînești.

Camil Petrescu a reușit să redea în drama sa istorică forța acestui « om între oameni ». Drama sa înfățișează generațiilor de astăzi exemplul luminos al revoluționarului Bălcescu.

*

Scurta trecere în revistă a celor mai semnificative creații actuale ale genului ne permit să tragem concluzia că ceea ce caracterizează în principal noua dramă istorică este poziția scriitorilor, dorința de a explica științific fenomenul istoric, tendința de a crea opere literare istorice care să prezinte trecutul prin ceea ce are mai esențial și semnificativ. Pentru dramaturgii contemporani drama istorică nu mai reprezintă un domeniu de refugiu din actualitate. Prin tematica adoptată și prin atitudinea față de evenimente, dramaturgii manifestă o atitudine activă în oglindirea fenomenului social-istoric, în relevarea tendințelor istorice reale care determină acțiunile personalităților.

Interpretările simpliste ale fenomenului istoric, idealizări ale figurilor istorice au mai apărut în procesul de dezvoltare al genului dramatic de care vorbim, dar numai ca niște fenomene izolate în tendința generală de afirmare a noii orientări materialist-istorice în literatura dramatică cu caracter istoric din ultimii 15 ani.

МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ В НОВОЙ РУМЫНСКОЙ ИСТОРИЧЕСКОЙ ДРАМЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

После краткого описания эволюции исторической драмы в прошлой румынской драматической литературе, автор дает широкий анализ новой драматургии исторического характера, вышедшей в свет за последние 15 лет. Считая, что новая историческая драма возобновляет и продолжает традиции классической исторической драмы Александри, Хашдеу, Делавранча и Давила, автор отмечает элементы, характеризующие новую историческую драму.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Так, для выявления истинно-исторического характера подобных литературных произведений рассматриваются наилучшие драмы (« Бэлческу », « Хория », « Ион Бодэ », « Матей Милло » и т.д.), общей тенденцией которых является передача прошлого в его главнейших чертах путем критического толкования фактов, соблюдения исторической правды, останавливаясь лишь на особо выдающихся событиях и личностях, передавая их социальную сущность, общий смысл исторического развития.

Обзор наиболее значительных современных произведений этого жанра приводит к выводу, что особенно характерным для новой румынской исторической драмы является позиция писателя, желание научно объяснить историческое явление, стремление создавать такие исторические литературные произведения, которые при изображении прошлого выделяли бы все наиболее существенное и значительное для развития общества.

Даже если и встречаются некоторые толкования, выходящие по своему литературному размаху за пределы исторической правды либо противоречат смыслу последней, они являются единичными явлениями при общей тенденции к утверждению новой историко-материалистической ориентации в историко-драматической литературе последних пятнадцати лет.

Тематика, концепция и литературно-художественное оформление показывают, что для современных драматургов историческая драма совсем не является способом отречения от современной действительности. Для новой румынской исторической драматургии прежде всего характерно то, что писатели активно подходят к отображению социально-исторических явлений, к подчеркиванию реальных исторических тенденций, определяющих поступки исторических личностей.

LA CONCEPTION MATÉRIALISTE DANS LA NOUVELLE DRAMATURGIE HISTORIQUE ROUMAINE

RÉSUMÉ

Après un bref exposé de l'évolution du drame historique dans l'ancienne littérature roumaine, l'auteur procède à une analyse détaillée de la nouvelle dramaturgie à caractère historique des quinze dernières années. Il estime que les nouvelles œuvres du genre reprennent et continuent la tradition du drame historique classique d'Alecsandri, de Hasdeu, de Delavrancea et de Davila, et relève les traits caractéristiques de la nouvelle dramaturgie historique.

Les meilleures œuvres du genre (*Bălcescu*, *Horia*, *Ion Vodă*, *Matei Millo*, etc.) sont analysées successivement, pour démontrer le caractère d'authentique littérature historique de ces pièces, dont la tendance générale est de faire revivre le passé dans son essence même, par une interprétation critique des faits, de respecter la vérité historique en s'occupant d'événements et de personnalités majeurs, en rendant leur essence sociale et le sens général de l'évolution historique.

L'étude des créations actuelles les plus significatives de ce genre autorise la conclusion que ce qui caractérise essentiellement le nouveau drame historique roumain est la position adoptée par l'auteur, le désir de fournir une explication scientifique du phénomène historique, la volonté de créer des œuvres littéraires historiques présentant le passé dans ce qu'il a d'essentiel et de plus significatif pour le développement de la société.

Alors même qu'il se trouve encore des interprétations qui, par l'invention littéraire, outrent ou contredisent la vérité historique, ce sont là phénomènes isolés au regard de la tendance générale, d'affirmation de la nouvelle orientation historique matérialiste de la littérature dramatique à caractère historique, de la dernière quinzaine d'années.

Les thèmes fondamentaux, la conception et les caractères littéraires artistiques dénotent que, pour les dramaturges contemporains, le drame historique a cessé d'être un refuge, à l'abri de l'actualité. Ce qui caractérise tout particulièrement la nouvelle dramaturgie historique roumaine, c'est l'attitude active des écrivains lorsqu'il s'agit pour eux de rendre le phénomène social et historique et de mettre en valeur les tendances historiques réelles qui déterminèrent les actions des personnages historiques.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SCENOGRAFIA ORIGINALĂ ÎN ULTIMII CINCISPREZECE ANI

de ANCA COSTA-FORU

În materie de scenografie se poate spune că bunul cel mai de preţ dobîndit în decursul ultimilor cincisprezece ani este integrarea acestei arte ca o componentă a spectacolului de teatru, care participă în mod activ la fixarea coordonatelor sociale ale acţiunii dramatice, la redarea atmosferei şi sensurilor umane ale textului, la dezvăluirea şi reliefarea mesajului lui, care devine interpret cu un limbaj propriu de exprimare. Ne este permis să vedem în teatrul nostru actual începutul unei bune perioade a scenografiei romînești, în care aceasta a depăşit caracterul pur reprezentativ în favoarea însuşirii, într-o vastă sferă de posibilităţi, a unei funcţii interpretative.

Viziunea plastică, de care nici un spectacol nu se poate dispensa, aparţine scenografului, în acord cu concepţia regizorală, şi de ea sînt obligaţi să ţină seamă şi interpreţii, căci practic şi de intenţiile şi realizările scenografului depind mişcarea şi gesturile actorilor pe scenă, atitudinile, ţinuta, modul de grupare şi răspîndire în spaţiul scenic.

În justa proporţie dintre contribuţiile diferitelor elemente ale unei reprezentaţii — text dramatic, regie, interpretare, scenografie —, în conlucrarea cît mai armonioasă a tuturor acestor factori ai compoziţiei de teatru — aliaţi în actul de creaţie — sălăşluieşte reuşita şi eficacitatea artistică a întregului spectacol.

Ideea artistică regizorală, care axează întreg spectacolul, conţine şi indicaţiile pentru formula scenografică, fundată pe necesităţile expresive izvorîte din această idee, fără bineînţeles a exclude din partea scenografului o atitudine activă faţă de material în tendinţa de a transpune ideea în limbajul scenic cel mai adecvat textului, păstrînd originalitatea dramaturgului.

Respectînd individualitatea artistică a fiecăruia, metoda realist-socialistă în teatrul nostru contemporan vizează o perfectă coeziune între concepţia direcţiei de scenă şi cea a scenografului, care nu e numai colaborare, ci efort comun către unitatea de stil în spectacol.

În trecut a existat în teatrul nostru o bună tradiţie realistă în scenografie, statornicită în cadrul şcolii teatrale realiste romînești de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea. Decoraţia teatrală a mai cunoscut

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

însă în trecut două aspecte reprobabile, extreme în ceea ce privește raportul stabilit între scenografie și celelalte componente teatrale, ambele consecințe ale unei inițiale injuste proporții dintre factorii reprezentării teatrale, la rîndul ei consecința unei concepții despre teatru care neglija ideea, textul: scenografia era considerată fie un element anex, cu o simplă valoare decorativă de fundal, fie un prilej de exhibiții plastice, independente de text, justificate de un pretins primat al scenografiei. Primul caz dovedea o desconsiderare a posibilităților scenografiei, care a dăinuit multă vreme în teatru. Rolul decorului era redus la acela de asistent pasiv la desfășurarea acțiunii, piesele care compuneau decorul se alegeau din depozitul existent al teatrului, rămîneau în general străine de specificul piesei reprezentate. Ideea costumului de asemenea nu pornea nici de la personaj și nici de la actorul interpret, ci tot de la ceea ce oferea garderoba fixă, în general redusă, care punea la dispoziție, după caz, costume de curtean, de cerșetor, de subretă etc.

Celălalt aspect al poziției scenografiei din trecut viza un efect contrar: printr-o hiperbolizare a scenografiei, aceasta devenea « scop în sine », era urmărită o sporire a elementului spectaculos, a efectelor exterioare, în fond diversioniste, exclusive. Teoria primatului scenografiei, care a permis perindarea pe scenele romînești a numeroase formule gratuite, a întîmpinat însă protestele oamenilor de bun simț, ca V. I. Popa sau G. M. Zamfirescu, care s-au ridicat împotriva marilor montări fastuoase și omnipotenței decorurilor.

Conlucrarea strînsă dintre factorii reprezentației de teatru, eforturile conexate ale direcției de scenă, ale interpretării, ale scenografiei — decor, costum, recuzită, grimă —, ale personalului tehnic, în scopul stabilirii unei corespondențe lăuntrice și a unei expresivități scenice de ansamblu, feresc scenografia (ca și celelalte componente ale spectacolului) de asemenea exagerări în plus ori în minus. Nu din întîmplare spectacolele lucrate pe baza unei metode colective au înregistrat succese care n-au fost parțiale ci de ansamblu, grație unității de concepție, subordonării stilurilor personale ale fiecăruia dintre factori. ideii centrale a lucrării reprezentate și stilului ei.

Justa utilizare a scenografiei în restituirea sensurilor și mesajului textului dramatic s-a vădit mai ales în noile interpretări ale repertoriului clasic. Acțiunea de valorificare a dramaturgiei progresiste din trecut pe scenele romînești, întreprinsă după 23 August 1944, a găsit în scenografie un sprijin de mari resurse. Spectacolele Teatrului Național din București cu piesele lui Ion Luca Caragiale (*O scrisoare pierdută* — 1948; *O noapte furtunoasă* — 1949; *D-ale Carnavalului* — 1950; *Conul Leonida față cu reacțiunea* — 1952) au fost în această privință edificatoare prin realismul prezentării lumii marii și micii burghezii, a proprietarilor funciari, a negustorimii romînești de la sfîrșitul secolului trecut, cu diferențele precise de ierarhie socială. Scenografia, cu posibilitățile sale, a completat plastic acest tablou realist critic. Niciodată înainte rolul indicativ al decorului, al costumației, n-a fost mai categoric. Interiorul locuinței prefectului Tipătescu, în gustul încărcat și stufos al epocii, grădina casei lui Trahanache, cu grilaj de fier și felinar, globuri de sticlă colorată și pitici de ghips, apoi luxul variat și strigător al toaletelor coanei Joițica (*O scrisoare pierdută*), toată pompa și gustul pentru ostentație și fast exterior vorbesc despre apartenența socială, despre caracterul personajelor și în același timp despre atitudinea critic interpretativă, umorul și inventivitatea creatorilor spectacolului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Florile artificiale, statueta din ghips colorat reprezentînd pe Napoleon, chilimurile lucrate de mînă atîrnate pe perete, dușumeaua trasă cu luciu, totalitatea obiectelor neînsufleţite, care creează universul scenic în O *noapte furtunoasă* și trădează gustul dubios al parvenitului, multiplică valenţele critice ale textului dramatic. Ilustrarea scenică, care dovedește o muncă de migală, de detalii lucrate parcă în filigran, dar în primul rînd sigure criterii de selectare în virtutea unui punct de vedere istoric și critic, întărește plastic satira caragialescă.

Unul dintre primele exemple de servire a ideii dramei printr-o scenografie înţeleasă ca un mijloc de expresie plastică a acestei idei, cu funcţie interpretativă, poate fi considerat spectacolul *Cei din urmă* de Maxim Gorki (Teatrul Municipal, stagiunea 1948—1949): un colorit sumbru și violaceu caracterizează atmosfera deprimantă din casa lui Ivan Kolomiiţev, în care predomină întunericul, nu pătrunde lumina soarelui, în care se înăbușă pînă la urmă și sucombă și pornirile generoase ale tinerilor. Scenografia (M. Marosin) asigură transparenţa ideii centrale și realizează o perfectă încadrare în ambianţa dramei ruse.

Cu noua piesă originală *Ziua cea mare* de Maria Banuș, reprezentată la Teatrul Naţional din București în stagiunea 1949—1950, care folosește drept cadru social satul, se pune și pe plan scenografic o problemă de revizuire a concepţiei artistice; spectacolul rezolvă descătușarea de vechea concepţie semănătoristă, desprinderea netă de orice atitudine idilistă în redarea lumii de la ţară, în favoarea unei viziuni realiste care cuprinde satul în toată complexitatea sa. Participarea artistului scenograf (Al. Brătășanu) la susţinerea ideii piesei este lesne de urmărit în costumaţie și se poate afirma că în mare parte graţie costumelor sătenilor, în această nouă piesă originală, intră pentru prima oară în scenă lumea de la ţară cu toate categoriile sociale care o diferenţiază, înveșmîntată, nu în pitorești costume naţionale de operetă, ci în haine autentice, desprinse din realitate, care variază bineînţeles după personaj și indică fiecăruia caracteristica distinctivă.

Procesul de integrare a artei scenografice în sensul general al întregului spectacol s-a desfășurat și se desfășoară în continuare treptat, nu întotdeauna ușor și nici în mod egal, însă într-un permanent și real progres, vizibil mai ales în ultimii ani. Pentru că transformarea nu poate fi bruscă și totală, ca o reminiscenţă a condiţiei de inferioritate în care s-a aflat atîta timp scenografia în trecut, se mai întîmplă în mod izolat ca, dintr-o neîncredere în valorile proprii, dintr-o teamă de inovaţie, scenografia să mai apară drept un element auxiliar, șters, fără semnificaţii speciale, lipsit de putere de caracterizare, frustrînd spectacolul de unul din mijloacele sale de convingere.

După cum, chiar dacă nu mai pot fi întîlnite astăzi iniţiative scenografice autonome, mai există uneori cazuri cînd realizarea scenografică copleșește prin opulenţă, « fură ochii » spectatorilor, cînd accentul cade pe fast și lux.

Un timp atitudinea naturalistă a unora dintre scenografi, pornită dintr-o greșită înţelegere a transpunerii realităţii pe plan scenic, a frînat evoluţia scenografiei originale. În dorinţa respectării riguroase a realităţii reprezentate, acești scenografi uitau de legile și particularităţile proprii și specifice teatrului, de caracterul convenţional, prin însăși natura sa, al artei teatrului. În urma unei munci laborioase prealabile de documentare — care reprezintă singura contribuţie binefăcătoare a acestei tendinţe, fiindcă înlătură improvizaţia și care trebuie reţinută ca metodă de pornire la lucru —

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

scenograful ajungea un prizonier al realității pe care trebuia s-o interpreteze și s-o transfigureze și, în loc s-o sugereze prin cîteva mijloace bine alese, pornea s-o redea mecanicist printr-o descriere fidelă. Am putut asista astfel la spectacole în care dimensiunile proeminente ale decorului — construit « ca în realitate » — sufocau. Cu decor închis între pereți și tavan bine încleiate, ori de cîte ori se reprezenta un interior, sau expunînd fotografice vederi pitorești, în exterioare, scenele erau supraîncărcate cu volume reale, îmbîcsite de elemente naturaliste. Spectacolul se pulveriza într-o infinitate de detalii. Sub povara acestor detalii nesemnificative, ideea majoră rămînea nedezvăluită ori scăpa de multe ori. Exista uneori o exactitate, chiar identitate de document, lipsea însă puterea de sugestie, care creează iluzia participării, stimulează fantezia, asociația de idei, predispune la meditație.

Vina acestei poziții naturaliste care cuprinsese o parte din scenografie revine într-o măsură și criticii, care, sub acest aspect, a neglijat cu totul creația teatrală. Decor, costum, machiaj, recuzită, erau trecute sub tăcere, nebăgate în seamă parcă, în cel mai fericit caz pomenite lapidar, în încheiere, deși în fond sînt elementele imediat și direct vizibile într-un spectacol. Abia după prima expoziție de scenografie din 1947 și mai ales o dată cu inițierea în revista de specialitate *Teatrul* a unor rubrici speciale, scenografia a început să facă obiectul unor analize atente și, cu acest stimul teoretic, exprimarea diverselor puncte de vedere a fost suscitată.

Și astfel, în ultimii ani, am fost martorii unor multiple și îndrăzneți căutări în domeniul scenografiei; firește nu toate sînt noi: vechiul nostru teatru a produs scenografi de reală valoare artistică, la care scenografia contemporană poate găsi permanent referiri. Înnoirea artei teatrale românești pe baza esteticii marxiste se face în respectul tradiției artistice existente în teatrul nostru, independența absolută față de această tradiție ar fi o greșeală.

Alături de maeștri încercați, cu practica scenei, ca Ion Sava, Traian Cornescu, Teodor Kiriakof-Suruceanu, Ștefan Norris, Alexandru Brătășanu și alții, se ridică o generație de tineri scenografi, pictori și arhitecți, cu o bună înțelegere a scenei, cu știința utilizării judicioase a spațiului oferit, cu cunoașterea temeinică a legăturii dintre planuri și a legii proporțiilor, cu sensul culorii, cu siguranță în selectare, cu posibilitatea depășirii studiului de bibliotecă și arhivă, în sfîrșit cu dorința și efortul de a trata — dincolo de pictural ori arhitectural — în mod *teatral* decorul. Tendința comună în scenografia de astăzi este spre esențializarea exprimării adevărului în mod artistic: în dauna descrierii și a efortului de reproducere este folosită sugestia, care permite scînteia de poezie menită să lumineze un moment al vieții scenice ori conținutul unui fapt, care deschide cîmp larg liber inițiativei personale și oferă o diversitate de soluții. Simplitatea în rezolvarea scenografică e rezultatul celei mai severe selecționări. Lumina devine modalitate de expresie scenografică și concurează deseori pictura; servindu-se de tripla sa mobilitate: în intensitate, în culoare, în direcție, ea comandă de multe ori decorul, îl modelează. Manevrarea oportună a turnantei imprimă o dinamizare acțiunii reprezentate. Utilarea tehnică modernă a scenelor, condiție a invenției scenice, este folosită pentru obținerea unei expresivități maxime a plasticii spectacolului. Decor închis, decor liber, în perdele, pictat, proiectat, fix, la turnantă, la nivelul scenei ori cu practicabile, fie unic, succesiv ori simultan, varietatea de formule, în spațiul uriaș oferit artei de realismul socialist,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

este subordonată valorificării optime — prin specificul artelor plastice și cu ajutorul luminilor scenei — a mesajului dramatic.

Exemplele noastre, departe de a cuprinde totalitatea realizărilor scenografice și fără a pretinde să epuizeze această problemă a teatrului nostru, tind să ilustreze diferitele tendințe în decorația scenică și să stabilească cîteva stiluri în scenografia nouă originală.

Decorul închis, construit, deși a favorizat manifestări naturaliste, a cunoscut succese binemeritate atunci cînd s-a dovedit necesar. Nu poate fi lesne uitată contribuția artistică a scenografiei, în concordanță cu calitatea superioară a textului dramatic, în *Citadela sfărîmată* de Horia Lovinescu (Teatrul Național I.L. Caragiale, stagiunea 1953—1954, scenografie Al. Brătășanu). Printr-o plantație riguros echilibrată, printr-un studiu atent al detaliilor, alese cu gust și siguranță, în cadrul unui decor unic, reînvie pe scenă un interior tipic pentru o familie burgheză romînească, puțin demodat, cu un fel de seră în stînga, despărțită printr-un perete din romburi de sticlă opacă, cu draperii vișinii de catifea cu aplicații de fireturi la uși, cu mobilă înzorzonată stil Brumărescu, măsuțe octogonale încrustate cu sidefuri, cu cîteva pînze de Grigorescu sau Andreescu, alături de fotografii înghesuite unele peste altele în rame din lemn pirogravat. În tablourile succesive, treptat, anumite obiecte și mobile dispar, tablourile, probabil vîndute sau înstrăinate, își lasă doar urma neînnegrită pe tapetul afumat, apar altele, insolite în același cadru, un pat în hol, de pildă. Scara interioară, pe care interpreta Irinei o suie la auzul detunăturii la început fugind, apoi din ce în ce mai încet, gradînd creșterea intensității dramatice pînă la acel paroxistic vocativ « Matei ! mincinosule ! » rostit pe ultimele trepte de sus, oferă un fericit prilej de suprapunere a ideii scenografice cu ideea regizorală și cu interpretarea.

Costumele, la rîndul lor, motivate psihologic, individualizează personajele prin model și croială, culoare, frecvența schimbării lor. Prin toate mijloacele, scenografia urmărește reliefarea ideii fundamentale: aceea a declinului material și moral al unei clase condamnate de istorie.

Tot lui Al. Brătășanu, laureat al Premiului de Stat pe anul 1590 cu acest prilej, i se datorează decorurile pline de poezia unui vechi album de familie în care se desfășoară acțiunea piesei *Trei surori* de Cehov, la Teatrul Național din București, stagiunea 1949—1950. Salonul Biedermeyer, intim, nuanțat în semitonuri voalate, cu pendula sub sticlă, lampa cu picior și glob, fotografiile de familie în cadre ovale, apoi parcul cu mesteceni a căror coroană nici nu se vede, din jurul casei, în ultimul act, au un parfum inefabil prin toată nostalgia pe care o trezesc și în același timp realizează o atmosferă tipic rusească în scenă.

Reprezentările de drame istorice în teatrul nostru nou pun și pentru scenograf problema interpretării trecutului în lumina unei concepții juste istorice, care să urmărească elementul popular permanent existent în aceste lucrări. Documentarea amplă asupra epocii reînviate stă la baza reprezentărilor scenice actuale care, dezbărate și ușurate de balastul de recuzită scoasă din muzeele istorice militare, nelipsită în montările din trecut, cîștigă prin stilizare în semnificație modernă, contemporană. Monumentalitate, valorificarea arhitecturii moldovenești, studiate pe teren, notă specific națională, aduc în scenă decorurile construite ale lui Mircea Marosin pentru piesele istorice originale : *Răzvan și Vidra* de B. P. Hasdeu (Teatrul Municipal, stagiunea 1955 — 1956), *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea (Teatrul Național

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

I. L. Caragiale, stagiunea 1956—1957), *Despot Vodă* de V. Alecsandri (Teatrul Armatei, stagiunea 1956—1957). Prin marile dimensiuni, prin multiplicitatea de planuri, prin excesivitatea cromatică — ce caracterizează în general creaţia acestui pictor scenograf — se întruchipează strălucirea curţilor domneşti, ocolindu-se falsul pitoresc.

Sentimentul de închisoare cu celule în care personajele sînt ţinute să trăiască îl creează decorul unic, compartimentat, imaginat de Dan Nemţeanu şi Adina Reich pentru piesa *Jurnalul Anei Franck* de Goodrich şi Hackett, la Teatrul Evreesc de Stat din Bucureşti, în 1957, în care acţiunea se petrece simultan, în încăperi diferite, sub lumina reflectoarelor manevrate inteligent şi fără artificialitate.

Pe linia simplificării, a sugerării, a surprinderii liniilor esenţiale, despre care vorbea L. Ciulei în articolul său: *Teatralizarea picturii de teatru* (*Teatrul*, nr. 2/1956, p. 52), ia avînt şi decorul liber, deschis, în care tavanele se reduc ori dispar cu totul, pereţii sînt marcaţi adeseori prin perdele, iar lumina cîştigă în importanţă, căci, în urma jocului de ecleraj, acelaşi decor poate deveni altceva. Se formează astfel o stare de receptivitate în spectator, menţinîndu-i-se totuşi impresia că se află la teatru.

O scenografie inspirată, care nu face decor închis, lasă plafonul descoperit, cerul înstelat, opac ori luminos, prelungind plastic printr-o perspectivă larg deschisă dorinţa de evadare a eroinei principale, este cea realizată de Teodor Constantinescu în 1957 pentru spectacolul cu piesa *Domnişoara Nastasia* de G. M. Zamfirescu, la Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giuleşti. O compoziţie picturală sobră, dar sugestivă, înfăţişează un peisaj de case dărăpănate, înghesuite, umede, vopsite la baza lor cu un brîu cenuşiu, funebru, aşa cum se obişnuia în periferia vechiului Bucureşti. Interiorul pustiu al camerei lui Luca, patrulaterul deformat al uşii, lumina, element de bază, care colorează divers — galben, roz « pembe » — situaţiile, totul tălmăceşte perfect sensurile dramatice şi poetice ale textului.

Un decor liber interesant, cu elemente construite, reduse scenic, care nu merg pînă în lateralele scenei şi se profilează pe perdelele-fundal, creează Mihai Tofan în *Caleaşca de aur* de L. Leonov (Teatrul Naţional I.L. Caragiale, 1957): intrările şi ieşirile interpreţilor rămîn tot timpul vizibile publicului, ca şi cerul înnorat care se menţine deasupra decorului. Tabloul I, interior şi exterior în acelaşi timp, căci reprezintă o secţiune într-o cameră de hotel de provincie, pe unde nu de mult a trecut frontul, cu un copac desfrunzit, singuratic, bătut de vînturi, în dreptul ferestrei, este tulburător prin tot ceea ce evocă indirect despre dezastrele războiului.

Scenografii Bragaglia şi Mitrici, în *Cadavrul viu* de Tolstoi, la Teatrul Tineretului, în stagiunea 1955—1956, renunţă şi ei la greoaiele decoruri construite în întregime şi, optînd pentru forme simple în sugerarea cadrului plastic al dramei, se servesc de porţiuni de decor construit care alternează cu perdele şi de un minimum de mobilier necesar.

Un cadru fix, care reprezintă faţada fermei, şi două aripi laterale compun decorul, datorat lui P. Bortnovski şi M. Bodianu, pentru piesa *Omul care aduce ploaie* de R. Nash, la Teatrul Municipal în 1957: o simplă, dar ingenioasă manevrare de perdele (cortina rămîne ridicată) permite schimbarea rapidă a locului acţiunii la scenă deschisă ori într-o foarte scurtă pauză de întuneric. Tavanul, cu grinzi aparente din lemn băiţuit, apoi obiectele de uz scenic, mobila, vasele de bucătărie, cactuşii, pompa din faţa casei,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ca și costumele, pălăriile de cow-boy, cămășile cu desene în pătrate, materialul imprimat și colorat vesel din care este confecționată perdeaua-cortină, totul scăldat într-o lumină puternică, galbenă, care parcă arde, contribuie să redea acea atmosferă tipică de gospodărie rustică și mai ales de secetă, de uscăciune sufletească, în care trăiește familia Curry, atmosferă care urmărește pe spectator multă vreme și după spectacol.

Prin simplificarea decorurilor, pictate intenționat copilărește pe panouri de pînză, prin folosirea unor procedee scenografice primitive: calul, compus din doi oameni care îl mișcă sub un valtrap, ca în numerele comice de circ, soarele și luna decupate în vîrful unor prăjini, uneori înfipte greșit pe scena improvizată, figuranții care sugerează pădurea, se obține pe scena Teatrului Armatei atmosfera de naivitate, de improvizație a reprezentațiilor comediei « dell'arte » italiene sau ale trupelor ambulante de diletanți de la începuturile teatrului englez, în care se joacă *Femeia îndărătnică* de Shakespeare (stagiunea 1956—1957, scenograf M. Marosin). Conceput ca un teatru în teatru, așa cum cere și textul original, spectacolul urmărește îngroșarea comicului și, în consecință, aspectul scenografic este grotesc, o explozie de culori stridente amintind voit de circ.

În ultimii ani scenografia romînească a dat la iveală formule metaforice de puternice efecte scenice. Trebuie consemnate succesele scenografice, distinse cu premiul I la Festivalul teatrelor dramatice din octombrie 1958, cu piesele *Baia* de Maiakovski și *Tragedia optimistă* de Vișnevski, ambele datorate pictorului și graficianului Jules Perahim.

Ideea de edificiu în construcție, de eșafodaj al unei noi societăți, se desprinde, dincolo de text și interpretare, și din schela de conducte subțiri, etajate pe mai multe planuri, formînd scări și trambuline, care compune decorul unic în spectacolul *Baia* (1958, Teatrul Muncitoresc C.F.R. Giulești). Un larg spațiu de joc este rezervat distribuției și se favorizează, prin turnantă, o deosebită mobilitate de perspectivă. Suplu, aerian, totodată solid prin barele metalice, decorul sfîrșește dincolo de scenă, sparge barierele laterale și împinge înălțimile.

În *Tragedia optimistă* (1958, Teatrul Național din Craiova), o rampă circulară, în pantă, fixă pe turnantă, căreia i se imprimă o mișcare de răsucire cu sens ascendent, dă pe plan vizual sentimentul de creștere, de înălțare, pe care textul dramatic îl dezvoltă pe parcurs. De la tablou la tablou, unghiurile de perspectivă se schimbă, ca și elementele de sugerare: rînd pe rînd, pe rampa rămasă în scenă, apar o turelă, un perete, rețele de sîrmă ghimpată, un catarg. Un număr redus de reflectoare creează centre de lumină după caz. Valoarea artistică crește din simplitate.

Forță asociativă conține și ideea circularului de draperii mobile, imaginat de Marosin pentru piesa *Despot Vodă* la Teatrul Național V. Alecsandri din Iași (1958), care, pe măsură ce puterea despotului se destramă, se zdrențuiesc ca în urma unei furtuni năpraznice.

Corespondent plastic al textului dramatic, decorul creat pentru comedia shakespeariană *Mult zgomot pentru nimic* (Teatrul Tineretului, 1956) urmărește prin simetrie paralelismul de situații din piesă: un cadru fix, ca un chenar de carte, adăpostește două chioșcuri identice, în dreapta și în stînga scenei, foarte solicitate ca centre de joc cînd de una, cînd de cealaltă dintre perechile de îndrăgostiți, care se ascund, se fugăresc, se întîlnesc printre coloanele acestor mici construcții.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Din elemente metaforice, care redau spiritul anacronic și paradoxal al istoriei privite critic dintr-un punct de vedere actual, atît de caracteristic lui G. B. Shaw, își compune și Liviu Ciulei scenografia pentru spectacolul *Sfînta Ioana* (Teatrul Municipal, 1958). În locul decorului de fund de scenă, « fond de toile », scena este căptușită în întregime și pe toată durata spectacolului cu o împletitură de nuiele care menține imaginea rugului. În scena încoronării la Reims împletitura permite filtrarea unui joc de lumini colorate amintind vitraliile catedralei; în penultimul tablou, o mare lumină roșie, cu pîlpîiri, cuprinde tot spatele acestui imens gard rustic și, străbătîndu-i spațiile și spărturile, dă cu pregnanță senzația aprinderii, a combustiei. Pe aceeași linie a sugestiei și nu a reconstituirii, care deseori supune spectatorul unui derutant efort intelectual pentru stabilirea unor asociații sofisticate de idei foarte depărtate unele de altele, se procedează la desființarea parțială a culorii locale, atît în decor — în primele tablouri masive sculpturale cenușii (a căror realizare tehnică materială a rămas de altfel nedesăvîrșită) evocă vremea adăpostirii oamenilor în peșteri, către care îi trage îndărăt o mentalitate primitivă, feroce, obscurantistă — cît și în constumație, prin care se încearcă o îmbinare a elementelor istorice caracteristice cu moda de la sfîrșitul secolului trecut ori chiar cu linia modernă actuală.

În legătură cu acest caracter abstract, căutat și adesea pretențios al scenografiei spectacolului *Sfînta Ioana*, trebuie atrasă atenția aci că fuga de naturalism și urmărirea unei expresivități maxime în decoruri esențializate mijlocește uneori un exces de simbolistică în scenografie, care depășește implicațiile textului și rămîne de nepătruns spectatorului. Este și cazul scenografiei în *Pescărușul* de Cehov, la Teatrul Național I. L. Caragiale, în stagiunea 1958—1959, căreia i se aduc două vini: pe de o parte, lipsa de unitate, oscilația între două stiluri (naturalism flagrant în scenele de interior și în recuzită — mobile de stil, lămpi, porțelanuri, oglinzi reale —, în contradicție cu procedeele simboliste, « creatoare de atmosferă », din registrul superior al scenei); pe de altă parte, nefundarea folosirii acestor elemente expresioniste, de simbol, nejustificarea lor din punctul de vedere al textului cehovian. De exemplu, în actul II, acel cer fix, pictat în culori aprinse pe o fîșie care se lățește spre rivaltă și mantoul de arlechin, venind din fundul scenei, deasupra ei, ca și copacul din mijlocul scenei, luminat puternic din spate și format parcă din jocul unor flăcări îmbrățișate într-un apus de soare însîngerat, sugerează prin corespondență o înflăcărare ostentativă, o încrîncenare de sentimente paroxistice, care de fapt rămîn izolate, străine de teatrul lui Cehov, în care, dimpotrivă, sentimentele sînt conținute, ca un foc mocnit sub cenușă, în care existența se consumă discret, într-o tensiune scăzută.

Experiențele, inventivitatea, neaxate pe o concepție ideologică fermă, apar artificiale, trădează atmosfera morală și climatul istoric al dramei, nu slujesc înțelegerea ei.

Drama eroică originală *Anii negri*, de A. Baranga și N. Moraru, a cunoscut diferite soluții scenografice care extind simbolul: M. Tofan, la Teatrul de Stat din Constanța, printr-un sistem de bare și gratii care despart cele două lumi antagonice, a sugerat ideea închisorii pe care o reprezintă pentru comuniști ca și pentru toți oamenii cinstiți societatea capitalistă.

De asemenea Al. Olian, la Teatrul de Stat din Petroșani, a avut o idee similară, folosind două ziduri uriașe cu ferestre în zăbrele drept simbol al oprimării fasciste.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Horea Popescu, la Teatrul de Stat din Timișoara, a utilizat un element permanent: încadrînd scena pe care se joacă de două mari panouri, ca doi piloni, pe care stau săpați anii acțiunii dramatice 1937—1938, a dat dimensiuni de monument comemorativ întregului spectacol, de care ideea de timpuri definitiv și iremediabil trecute nu rămîne străină.

L. Ciulei, la Teatrul Național din București, a imaginat pentru aceeași piesă, care a constituit unul din succesele turneului Teatrului Național în Uniunea Sovietică, din septembrie-octombrie 1958, o serie de decoruri succesive, nici complet libere, dar nici închise, cu un plafon suspendat, separat printr-un spațiu lăsat liber de restul decorului, de acoperișuri, întunecate, modeste, înghesuite neregulat atunci cînd locul acțiunii sînt casele conspirative, tipografia ilegală, locuințele comuniștilor, cu frontoane neo-clasice, sculpturi mitologice, cu arhitectură complicată, cînd e vorba de clădiri publice, redacția ziarului burghez, Palatul de justiție. E o soluționare inedită prin care însuși decorul ia parte în felul său la întîmplările reînviate pe scenă, întărește sugestia de luptă subterană care se duce.

La Teatrul Național din Iași, Dan Nasta a completat spectacolul prin proiecții pe fundalul devenit ecran, înfățișînd concret imaginea mișcărilor de stradă, a grevelor, a episoadelor de acțiune petrecute anterior sau chiar simultan: de exemplu, farsa citării martorilor apărării, absenți în cadrul procesului, este demascată printr-o imagine ecranizată în care apare împiedicarea martorilor, prezenți la ușile tribunalului, de a pătrunde în incintă.

Tratarea cinematografică a decorului cunoaște adepți printre scenografii noștri. În *Hotel Astoria* de Al. Stein (Teatrul Nottara, stagiunea 1957—1958), unde se cere ca evenimentele zguduitoare de afară să fie continuu prezente, aportul decoratorilor (O. Oroveanu și Cristian Ionescu) și al maestrului de lumini a vizat aducerea în scenă a atmosferei Leningradului asediat și aceasta prin desființarea zidurilor camerei de hotel în care se desfășoară acțiunea și printr-o serie de efecte cinematografice, care speculează jocul luminii, aprinderi, stingeri, filtrări, « sonorul », fundalul muzical.

Un excelent decor de atmosferă de plin front în timpul războiului a realizat și spectacolul cu piesa *Ultimul mesaj* de L. Fulga, la Teatrul Armatei, stagiunea 1958—1959, scenograf Dan Nemțeanu, de altminteri premiat cu acest prilej.

Tot ca un reușit exemplu de decor de atmosferă se cuvine să menționăm cel din *Vrăjitoarele din Salem*, de Arthur Miller, Teatrul Nottara, stagiunea 1956—1957, scenograf Toni Gheorghiu. Este adus în scenă un mediu puritan, auster, înghețat și fără culoare. Lemnul, chiar nevopsit, este singurul material de construcție. Scaunele, cu jilțuri înalte, par incomode, nu permit nici o relaxare. Costumele sînt aspre, severe, posomorîte. Piesa nu se joacă numai la nivelul scenei, decorurile sînt construite pe mai multe planuri, cu scări; în actul întîi, personajele intră direct în avantscenă de undeva de jos, pe o scară nevăzută, camera în care se petrec evenimentele pare să fie la etaj; în tabloul procesului există de asemenea o scară, în plină scenă de data aceasta, spre un balcon unde denunțătoarele domină parcă. Acestea, în timpul desfășurării jocului, coboară din cînd în cînd cîteva trepte, se opresc, suie din nou, dozîndu-și astfel interpretarea prin creșteri și reținere în acord cu acțiunea fizică, cu mișcarea. Jocul de umbre și penumbre proiectează siluete supranaturale, ca niște spectre. Afinitățile de concepție dintre realizatorii spectacolului, absolut necesare într-o colaborare, după cum reiese

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din discuțiile dedicate raportului dintre regie și scenografie din coloanele revistei *Teatrul*, 1956, au adus la viziunea scenografică cea mai adecvată necesităților piesei, care pretinde o atmosferă grea, sumbră.

Pe linia sugerării prin mijloace artistice scenografice stilizate cunoaște și decorul pictat realizări originale. Evident nu e vorba de pînze pictate dibaci « en trompe-l'œil », care să se substituie flancurilor construite, ci de o compoziție picturală liberă, decorativă, care să se integreze organic sensurilor textului și în același timp să imprime un stil întregului spectacol.

Pentru piesa *Profesiunea doamnei Warren* de G. B. Shaw la Teatrul Municipal (1958), L. Ciulei și P. Bortnovschi pictează — atît pentru interioare cît și pentru exterioare — cîteva fundaluri în stilul gravurilor englezești sau al desenelor în peniță, care dau culoare întregului spectacol și acordă acestei piese, astăzi oarecum desuetă, prin fantezia lor o notă modernă.

Sugerarea monumentalului într-o comedie a renașterii: *Mătrăguna* de N. Machiavelli (Teatrul Nottara, 1957), care are drept loc de desfășurare a acțiunii o piață la încrucișarea unor străzi, mărginită de clădiri, cu o catedrală, se face de către scenograful Toni Gheorghiu în mod cu totul neașteptat prin elemente picturale: decorul unic este pictat în linii albe pe o mare pînză albastră care îmbracă toată scena și pe care se decupează costumele personajelor într-o tonalitate vie și complimentară. Grafismul decorativ folosește forme liniare geometrice, caracteristice renașterii florentine, ca și frunzele verzi de mătrăgună ce alcătuiesc un motiv stilizat atît pe baldachinul care umbrește scena-piață, ca în teatrele de bîlci în aer liber de altă dată, cît și pe toată partea de jos a scenei.

În sfîrșit, în ultima stagiune, în piesa *Omul cu arma* de N. Pogodin, la Teatrul Municipal (scenografi: Liviu Ciulei și Paul Bortnovschi), realizarea cadrului plastic s-a făcut cu ajutorul panourilor fotografice. Mărite la scară scenică, montate în unghiurile cele mai avantajoase de perspectivă, care să le confere adîncime și relief, fotografiile au garantat autenticitate de document istoric, au favorizat succesiunea aproape cinematografică a tablourilor. În același timp, contrastul dintre albul și negrul fotografic, pe al cărui fond evoluează cenușiul uniformelor militare, stabilește în scenă o unitate și o armonie cromatică foarte potrivite redării istoricelor evenimente din iarna anului 1918.

Decorul la turnantă, deși pîndit de primejdia artificialității spectacolelor foarte « mașinate », numără susținători printre scenografii noștri. Dinamizarea decorului, atunci cînd are o justificare lăuntrică, poate exprima un mare dramatism. Utilizarea podiumului turnant, manevrarea lui « la vedere », cu scopul imprimării unei direcții de înălțare, este în *Tragedia optimistă* (Teatrul Național din Craiova) o soluție sceno-tehnică de o mare putere de valorificare plastică.

Folosirea uneori abuzivă a posibilităților tehnice — mecanice, optico-sonore — ale scenei moderne (de pildă, în punerea în scenă a piesei *Furtuna* de Shakespeare, la Teatrul Național din București în 1958), a dus prin contrast la nevoia unor spectacole dezbărate de luxul decorurilor, costumelor, în care expresia mesajului să se mulțumească cu gestul și verbul, cu elementul major al unei reprezentații care rămîne interpretul. Am asistat astfel la spectacolul *Ciocîrlia* de Jean Anouilh, dat de Teatrul din Oradea (1958), care s-a jucat pe linia renunțării la decor, cu cîteva practicabile neacoperite; eroina centrală apărea îmbrăcată în același maillot simplu, negru, care nu condiționa de fel mișcările, cu capul descoperit.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se cuvine să vorbim aci, unde ne ocupăm de concepţia scenografică a spectacolelor, şi despre acel rest al măştii pe care astăzi îl reprezintă grima în teatru. Element artistic expresiv, indispensabil într-o compoziţie teatrală, machiajul este gîndit şi realizat în raport evident cu sistemul de lumină, în perfect acord cu costumul, statura, dar mai ales cu specificul moral şi psihologic al eroului interpretat. În piese în care există obligativitatea asemănării fizice (care aduc în scenă figuri istorice: Lenin, Bălcescu, Cuza, Millo etc.), cu un creion de fard, cu o perucă şi cu cîteva postişe se realizează şi se asigură o perfectă veridicitate.

În piese care presupun o mare forţă de caracterizare satirică, de exemplu în *Revizorul* de Gogol (Teatrul Naţional I. L. Caragiale), grima (Jean Romaniţă) reprezintă o însemnată contribuţie plastică în individualizarea personajelor printr-o notă de şarjă caricaturală. Autenticitatea, puterea expresivă instantanee a figuraţiei feminine mai cu seamă (susţinută în distribuţia cu care piesa s-a jucat în turneul din Uniunea Sovietică de actriţe de prestigiu), se datoresc în cea mai mare măsură machiajului grotesc, adevărată materie artistică prin care s-a amplificat incisivitatea critică a grupului.

Avîntul dezvoltării scenografiei romîneşti se constată pe tot cuprinsul ţării. Concursurile şi festivalurile teatrale organizate anual au promovat o serie de individualităţi artistice printre scenografii din provincie, ca şi printre tinerii scenografi care abia acum se familiarizează cu scena: Elena Forţu, la Iaşi, Szatmary Agnes, la Satu Mare, Francisc Demeny, la Oradea, Al. Olian, la Piteşti (ale căror lucrări au fost distinse cu premii şi menţiuni) şi mulţi alţii. Numărul lor e într-o permanentă sporire.

Varietatea stilurilor este consecinţa firească a libertăţii iniţiativelor personale în exprimarea adevărului, a manifestării libere a personalităţii artistice în cadrul metodei realismului socialist. Ceea ce caracterizează multiplicitatea de tendinţe în scenografie, să spunem de la marea poezie a decorurilor lui Brătăşanu la scenografia de idei a lui Ciulei, de la gustul pentru metafore al lui Perahim la arhitectura rectilinie a lui Gheorghiu, de la ingeniozitatea procedeelor scenografice ale lui Bortnovschi la scenografia cu puternic caracter pictural a lui Marosin, este nu obsesia originalităţii, ci raportul just în care se situează individualitatea artistică cu valorile de ansamblu ale teatrului romînesc. Din toată diversitatea de rezolvări scenografice originale, pe care o putem urmări cu bucurie şi mîndrie, se desprinde, una şi aceeaşi, funcţia fundamentală a scenografiei în teatrul realist-socialist: aceea de mijloc de expresie a ideii.

ТЕАТРАЛЬНО-ДЕКОРАЦИОННОЕ ИСКУССТВО ЗА ПОСЛЕДНИЕ ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Данная статья представляет собой общий обзор эволюции румынского театрально-декорационного искусства за последние пятнадцать лет, после освобождения страны от фашистского режима. В ней отмечены некоторые успехи самобытного декоративного искусства, понимаемого как составная часть спектакля и подчиняющегося драматической идее. Статья подчеркивает разнообразие в смысле интерпретации достижений в декоративном искусстве, что является плодом свободы творчества и личной

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

творческой в выражении истины. Многочисленные тенденции в современной румынской театральной декорации (закрытая, открытая, объемная, свободная, сукна, писанная, проектированная с неподвижным планшетом, декорация на лестницах, на разных уровнях или только на уровне сцены, живописная или архитектурная с символическими элементами), анализируются и поясняются конкретными примерами с точки зрения оправдания этих тенденций в деле обслуживания идеи текста.

В критических заметках обращается внимание на некоторые крайности в декорационном искусстве, выражающиеся в натуралистических проявлениях или в сведении декорации к простой символической схеме.

LA SCÉNOGRAPHIE ROUMAINE DES QUINZE DERNIÈRES ANNÉES

RÉSUMÉ

L'article contient un aperçu de l'évolution de la scénographie roumaine au cours des quinze dernières années, après la libération du pays du régime fasciste. On y trouve consignés quelques-uns des succès de cette scénographie, considérée comme un art constitutif du spectacle, subordonné au message dramatique. L'auteur insiste notamment sur la diversité d'interprétation des réalisations scénographiques, fruit de la liberté laissée à l'initiative créatrice personnelle dans l'expression de la vérité. Les multiples tendances qui se font jour dans le décor du théâtre roumain contemporain: décor fermé, décor ouvert, construit ou libre, en rideaux, peint, projeté cinématographiquement, décor fixe, décor tournant, décor à escaliers et à praticables ou au niveau de la scène, décor à caractère pictural, architectural, décor comprenant des éléments suggestifs et symboliques, sont analysées, avec exemples concrets à l'appui, sous l'angle de leur aptitude à servir l'idée du texte.

Des notes critiques appellent l'attention sur certaines attitudes extrêmes en matière de scénographie, marquées par des manifestations naturalistes ou par la réduction du décor à de simples schémas symboliques.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DATE DESPRE ÎNCEPUTURILE TEATRULUI ROMÎNESC CULT ÎN MOLDOVA

de MIHAI FLOREA

Un istoric de teatru ca Teodor T. Burada, conștiincios în adunarea documentelor, dar eclectic și dezorientat cînd e vorba de concepție, scrie în 1915 o *Istorie a teatrului în Moldova*. În această lucrare, în volumul I cel puțin, cu greu s-ar putea deslușI slabele începuturi romînești ale teatrului nostru, pe cînd, în schimb, autorul înfățișează pe larg, cu abundente detalii, istoria tuturor întreprinzătorilor străini de teatru, ca Fouraux, Hette, Ciabatti, Frisch etc. Acest fel de tratare nu ne poate satisface. Înfățișarea fenomenelor de cultură teatrală nu se mai poate face la întîmplare, ci preluînd și explicînd în mod științific ceea ce este progresist și înaintat, și indicînd în ce măsură participă diferitele clase la ivirea teatrului în limba națională pe pămîntul Moldovei.

Vom prezenta, așadar, aportul acelor intelectuali legați de lupta pentru cultură a poporului, ca Gh. Asachi, Matei Millo, a căror activitate democratică îi așază printre ctitorii teatrului cult în Moldova, și totodată nu va fi neglijat aspectul negativ al participării claselor exploatatoare și va fi arătat în adevărata sa lumină rolul retrograd, de frînă, pe care acestea l-au avut în nenumărate împrejurări.

Epoca începuturilor teatrale la noi coincide cu epoca luptei pentru emanciparea limbii romîne, pentru pătrunderea ei în școală, în presă și în celelalte instituții de cultură. A face teatru însemna deci, în primul rînd, a dispune de o limbă literară. Dar a face teatru mai însemna, printre altele, și a avea un teatru, iar Moldova la începutul secolului al XIX-lea nu avea asemenea localuri. De aceea, cei interesați se văd nevoiți în primul rînd să și le zidească. Cel care ridică prima dată la Iași o clădire de teatru, în 1809, este Gaetano Madji, antreprenorul unei trupe de actori ruși [1]. În 1812 spectacolele trupei lui Madji încetează și în Iași vine un neamț, cu actori și orchestră, care joacă vreo patru luni, dar în altă parte, anume în casele cele mari ale lui Grigore Ghica, de lîngă Curtea domnească. Cîțiva ani mai tîrziu, în

[1] Un loc pentru reprezentații de circ fusese amenajat, în afara orașului Iași, în anul 1793 de către Mahieux, acrobat și călăreț în trecere de la Viena spre Constantinopol (*Prietenii istoriei literare*, București, 1931, vol. I, p. 107).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1816, Iașul cunoaște o nouă sală de teatru, amenajată în casele hatmanului Costache Ghica, de data aceasta nu de către un străin, ci de către Gh. Asachi, care urmărește să constituie un « teatru de societate ». În 1821, pe vremea Eteriei, sosește în Iași o nouă trupă germană, compusă din actori și cor, care joacă în salonul din casele lui Canta, de la Copou.

Un teatru mai cunoscut și care durează mai mult timp este cel construit în 1832 de arhitectul și inginerul Fraivald, la cererea fraților Fouraux, în casele Talpan. « Forma teatrului este eliptică, cu trei rînduri de loje și cu o galerie, toată cu gust împodobită. Decorațiile s-au zugrăvit de dl Livaditi, carele pe cortină (perdeaua întîia) au înfățișat muzele, fieșcare în a lor îndeletnicire » [1]. Această sală este cunoscută sub numele de « Théâtre des variétés ». Ocazional se mai joacă teatru și în casele logofătului Teodor Balș, pe la anul 1834, cu ocazia venirii la tronul Moldovei a lui Mihail Sturza.

*

Existența unor săli de teatru favorizează apariția unor spectacole, mai întîi în limbi străine, apoi în romînește. Primele reprezentații din Moldova se pare că sînt cele ale trupei lui Gaetano Madji, dar foarte curînd după aceasta, pe la 1814, elevii de la școala grecească particulară a dascălului Kiriac pregătesc mai multe piese, timp de cîteva luni. Cele mai aplaudate sînt *Moartea lui Cezar* de Voltaire și *Junius Brutus* de Alfieri. După exemplul școlarilor dascălului Kiriac, elevii din școala lui Govdala și Cuculi, tot din Iași, dau și ei reprezentații sub îndrumarea unui profesor de literatură franceză, Lincourt. De menționat că aceste spectacole sînt date de tineri moldoveni, dar nu în limba patriei, ci în grecește sau franțuzește.

Este meritul eminentului cărturar Gh. Asachi să se fi obosit pentru pregătirea celui dintîi spectacol în limba romînă. El prelucrează pastorala într-un act *Mirtil și Hloe* după Gesner și Florian, apoi o dă spre învățare copiilor lui Costache Ghica. Este de crezut că Asachi nu rămîne străin de « punerea în scenă » a pastoralei. Reprezentația are loc în ziua de 27 decembrie 1816, în casele hatmanului Costache Ghica, și istoria o consideră pînă astăzi ca actul de naștere al teatrului romînesc cult din Moldova. « Urcarea » limbii romîne pe scenă este o mare cucerire, în orice caz mai mare decît valoarea artistică propriu-zisă a spectacolului. Asachi însuși socotește că a făcut cu această ocazie « o breșă în acea străinomanie, adresînd limba patriei către inimi patriotice ».

Chestiunea nașterii teatrului cult comportă explicarea următorului aspect: pe de o parte vorbim de răspîndirea gustului pentru teatru în publicul larg, ca factor care ar face necesară apariția unui teatru cult, profesionist, iar pe de alta asistăm — pentru un timp cel puțin — la reducerea numărului de spectatori, în cadrul spectacolelor de salon. Procesul trebuie înțeles ca o restrîngere temporară a teatrului în cadru intim, în formații de amatori, pentru ca după aceea teatrul să crească, să capete un caracter popular, să treacă în public, așa încît dintr-un teatru îngust, aservit intereselor de clasă ale moșierimii, să se transforme într-un teatru profesionist, combativ, armă de luptă pentru trezirea conștiinței naționale și pentru eliberare socială.

[1] *Albina romînească*, Iași, 1832, nr. 97, p. 388.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În tot acest timp, este de la sine înțeles că formele de teatru popular, (Păpușarii, Irozii, Jienii etc.), singurele la care aveau acces masele, continuă să existe alături de cel cult, influențîndu-l și influențîndu-se de la el și răspunzînd cerințelor poporului.

Fig. 1. — Portretul lui Gh. Asachi de Giovanni Schiavoni

În măsura în care acțiunea lui Asachi pregătește terenul pentru crearea unei mișcări teatrale naționale, și ea îl pregătește, această acțiune are o valoare progresistă indiscutabilă, în ciuda faptului că actorii primei piese jucată în romînește sînt fii de boieri, iar piesa, o naivă pastorală, nu este dintre cele mai combative. « Prea mult ar fi fost a vorbi deodată romînește despre evenimente eroice. . . » [1], spune însuși Asachi, subînțelegînd prin aceasta greutatea pe care o întîmpina în promovarea unui repertoriu militant.

După *Mirtil și Hloe*, n-au mai văzut lumina lămpilor scenei decît foarte puține piese, printre care *Alzira* de Voltaire, iar doi ani mai tîrziu, în 1818, cîteva reprezentații de « tableaux vivants ». După aceea se acordă

[1] Gh. Asachi, *Mirtil și Hloe, Precuvîntare*, Iași, 1854.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

regim preferențial trupelor străine, printre care cele ale lui Fouraux și Hette sînt cele mai vestite.

Frații Baptiste și Joseph Fouraux joacă în « Théâtre des variétés », întocmesc două regulamente, unul privitor la îndatoririle actorilor, altul la ordinea internă a teatrului, alcătuiesc repertoriul — în special din vodeviluri franțuzești [1] —, atrag publicul la piesele lor sau la pasul numit « nec-plus-ultra » al madamei Fouraux și stînjenesc desfășurarea unei activități teatrale românești susținute. Din cînd în cînd, totuși, tinerii moldoveni se manifestă la diferite ocazii cu producții originale în limba patriei. Astfel, la 11 aprilie 1834, în ajunul plecării lui Kiselev, « delitanții moldoveni » pregătesc în onoarea acestuia o « soarea » în Teatrul de varietăți. Se joacă *Serbarea păstorilor moldoveni* de Gh. Asachi, piesă cu cîntece și dansuri, în care este înfățișată « slava oștenească a vechilor moldoveni » [2]. De data aceasta reprezentația nu a mai avut loc într-un salon boieresc, ci într-o sală de teatru și, după cum arăta *Albina*, de față era « o îmbulzire nespusă de privitori » [3].

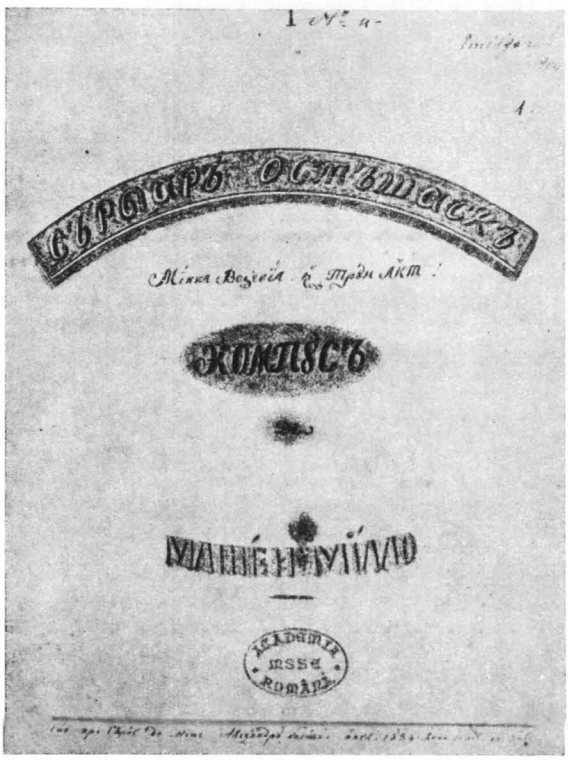


Fig. 2. — Coperta manuscrisului piesei Sărbarea ostășească *de Matei Millo*

În același an, înscăunarea domnitorului Mihail Sturza prilejuiește noi manifestări teatrale. Un secol, două sau trei mai înainte înscăunarea domnului era ea însăși un ceremonial, constituind, de altminteri, una din puținele forme spectaculare despre care avem știre în evul mediu. Acum, în secolul al XIX-lea evenimentul întronării este însoțit de spectacole teatrale propriu-zise și cazul lui Sturza nu este unic [4].

Primele care cinstesc numirea noului domn sînt « demoazelele » din pensionatul d-nei Garet. Ele dau o reprezentație în casa logofătului T. Balș, duminică 29 iulie 1834, însă nu în românește ci în limba franceză, aceasta fiind limba de predare în majoritatea școlilor particulare din Iași. În ziua de 26 august 1834 se produc în Teatrul de varietăți diletanții de sub îngrijirea lui Asachi. Ei reprezintă de data aceasta piesa *Dragoș, întîiul domn suveran al Moldovei*, o dramă eroică « întemeiată pe fapte istorice ». « Breșa », cum se exprima Asachi, se făcuse, istoria fusese ridicată la rangul de știință la

[1] *Derlindindin, Înturnarea lui Grenade în sinul familiei, Somnambula sau Lunatica, Toni sau Negutitor de rețete* etc.

[2] *Albina românească*, Iași, 1834, aprilie 12, p. 138.

[3] *Ibidem.*

[4] Alegerea lui Cuza va ocaziona și ea un spectacol festiv la Teatrul Național din București.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Academia Mihăileană, introducerea în conștiința publicului a unor fapte istorice și a unor sentimente patriotice devenea posibilă. Asachi găsește momentul potrivit ca să treacă de la pastorale naiv-sentimentale la subiecte inspirate din istoria patriei.

Cîteva luni mai tîrziu, la 8 noiembrie, elevii pensionului Quenim pregătesc un spectacol la Teatrul de varietăți. Se dă piesa *Sărbarea ostășească*. Autor și interpret principal este tînărul de 20 de ani Matei Millo. Deși elevii învață la școala dascălului francez Quenim, compunerea se joacă în limba romînă. Izbînda aceasta se datorește lui Matei Millo, dar mai ales curentului național și patriotic, ce pătrundea în anumite cercuri ale tinerimii.

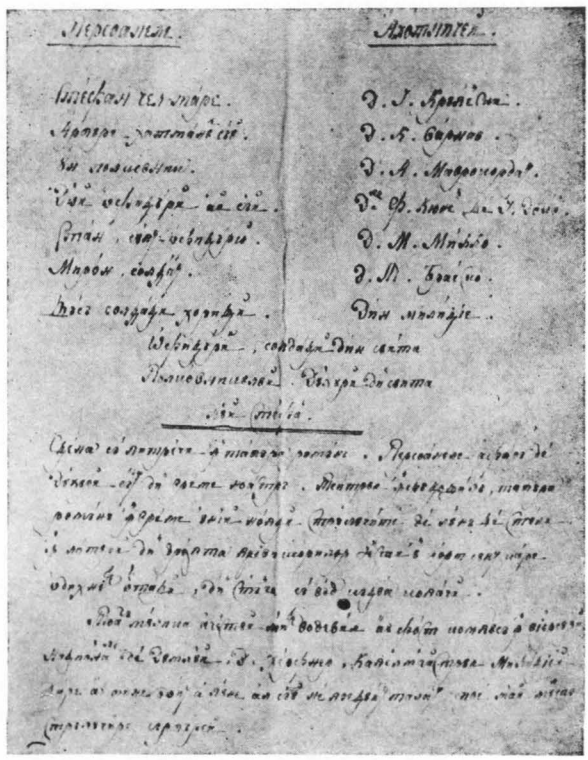


Fig. 3. — Personajele și interpreții piesei Sărbarea ostășească *de Matei Millo; manuscris autograf al autorului*

După ce atrage luarea aminte a publicului din capitală asupra sa, Millo continuă a da imbold spre o viață teatrală și în provincie. La Horodniceni, în casa lui Neculai Canta, Millo joacă la 25 septembrie 1835 piesa *Piatra teiului*, în care interpretează primul său rol de compoziție: un bătrîn prisăcar. Tot aici el cîntă versurile *De cîte ori în cursul vieții*, transcrise de Elena Asachi pe melodia *Te souviens-tu disait un capitaine*, cu atîta foc, încît pe lîngă aplauze culege și « lacrimi de la numerosul public ce azista »[1]. Millo continuă aceste spectacole și în același an compune și joacă *Poetul romantic* și *Postelnicul Sandu Curcă*, piese ce-i atrag din ce în ce mai mult oprobiul boierimii și al familiei, datorită accentelor critice antiboierești cuprinse în ele. Este perioada în care Millo începe să ia în rîs moravurile clasei sale, să treacă peste prejudecățile de familie, să îndrăgească tot mai mult scena și să-și joace marea carte a vieții, aceea de a alege între caftan și coturn, preferînd — după cum se știe — pe cel din urmă.

★

Din cele arătate pînă aci se constată că primele spectacole în limba romînă și mai ales primele piese originale, chiar dacă parțial influențate de teatrul străin, cum sînt cele ale lui Millo, de exemplu, sînt plămădite din

[1] T. T. Burada, *Elena Asachi, schiță biografică*, în *Convorbiri literare*, Iași, XXI (1887), nr. 7, p. 639.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîmplări și personaje băștinașe, fapt care face ca ele să aibă o netăgăduită valoare critică și socială. Cunoaștem astfel un Millo patriot, evocator al faptelor istorice *(Sărbarea ostășească)*, alături de un Millo satiric și zugrăvitor al moravurilor sociale (*Poetul romantic*, *Postelnicul Sandu Curcă*). La Asachi, care și localizează din literatura apuseană, se resimte mai mult — atît în poezie cît și în dramaturgie (*Dragoș, întîiul domn al Moldovei*) — cunoașterea unor tipare străine.

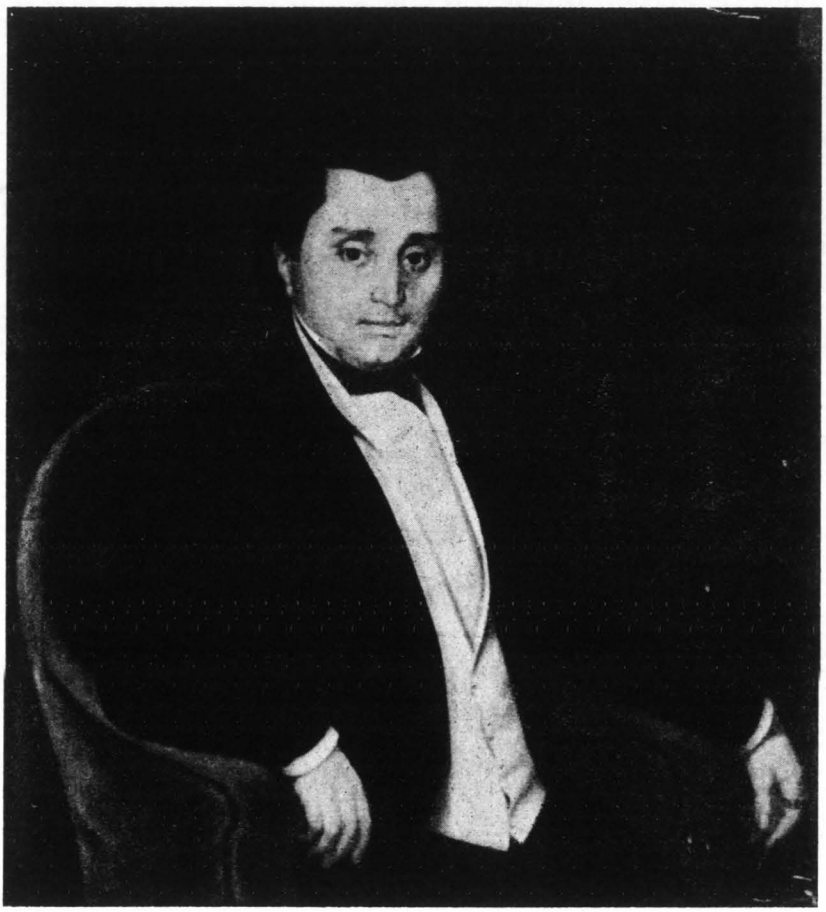


Fig. 4. — Portretul actorului Matei Millo, de Niccolo Livaditi

Dar, independent de creația de import, și înaintea celor doi autori de mai sus, Moldova numără cîteva încercări modeste, ce nu par să fi cunoscut o prea largă răspîndire. Ceea ce interesează însă, din aceste încercări, este faptul că minți și condeie moldovenești au putut crea slabele începuturi ale dramaturgiei romînești culte, fără sprijinul și mai presus de exemplele din afară. Unul din primii autori, C. Conachi, în ale sale « comedioare » *Giudecata fimeilor* (1806) și *Comedia Banului Costandin Canta ce-l zîc Căbujan și Cavaler Cucoșu* (nedatată), jucate, din lipsa unui teatru cu actori, « la păpușării », este influențat neîndoios de metrica versului popular, de nota satirică a unor producții folclorice:

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

«*Cavaler Cucoş:*

Doamni, cît am cheltuit
Cu drumul care-am venit:
Trei părali pentru mini
Pre sămit[1] *şi pe măslini,*
Una Jompii de chitan[2]
Şi feciorului un ban,
Căci acesta-i prea bun omu
La mîncari iconomu;
Ce rămîni di la mini
Îi ajungi numai bini»[3].

Şi mai depărtată de surse străine este piesa *Sfatul familii*,[4] atribuită de criticul Şerban Cioculescu lui N. Dimachi, coautor — împreună cu C. Conachi — al *Comediei Banului Consandin Canta*. Şerban Cioculescu

Fig. 5. — O serată la curtea lui Mihail Sturza, după un desen de Doussault

datează piesa ca anterioară lui 1834, putînd fi scrisă chiar prin 1806—1812, după părerea sa, şi o consideră « întîia comedie originală din literatura noastră, căreia nu i s-ar putea găsi modelul în teatrul străin »[5]. Într-adevăr, intriga şi personajele sînt luate din viaţa protipendadei bîrlădene, « eroinele » fiind două surori a căror imoralitate constituie obiectul satirei autorului.

O parte din aceste piese au ajuns la public chiar în timpul în care au fost scrise, altele — de pildă *Sfatul familii* — au ieşit la lumină abia în zilele noastre.

[1] Sămit (simit) = un fel de pesmet moale, ce avea uneori forma covrigului.

[2] Chitan = mălai dospit, pîine mare (chită).

[3] Costache Conachi, Neculai Dimachi şi Dimitrachi Beldiman, *Comedia Banului Costandin Canta*, B. A. R. P.R., mss. 2189, f. 57—59.

[4] Publicată în *Gazeta literară*, Bucureşti, V (1958), nr. 50, p. 1, 3.

[5] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Cu primele spectacole și primele piese moldovenești se ridică prima generație de actori moldoveni, unii diletanți, alții profesioniști. Urmează a fi pomeniți ca pionieri în arta scenică la noi începătorii de la 1816, cei dintîi cuvîntători de limbă romînească pe o scenă de teatru. Aceștia sînt d-na Șubin (Hloe), fratele ei (Mirtil) și Costache Sturza (Lizis). Lor li se adaugă Dimitrie Gusti « care avea un snop de grîu în mînă », Ghiță Căliman « care avea o strachină cu faguri de miere » și Alex. Asachi, « care închipuia un îngeraș »[1], toți fiind figuranți în piesa *Serbarea păstorilor moldoveni*, de Gh. Asachi. Trebuie citați mai departe : Matei Millo, A. Mavrocordat, Filadelf Quenim, I. Crupenschi, C. Vîrnav, T. Brăescu, I. Diamandi, I. Docan, I. Negri, C. Crupenschi, I. Brănișteanu, I. Alecsandri, G. Diamandi, P. Docan și A. Kogălniceanu, care iau parte la reprezentarea piesei *Sărbarea ostășească*, și Alex. Asachi (plăeșul Codrat), Nicu Canta (Cimbru) și Matei Millo (un bătrîn prisăcar), interpreți ai piesei *Piatra teiului*, în serbarea de la Horodniceni.

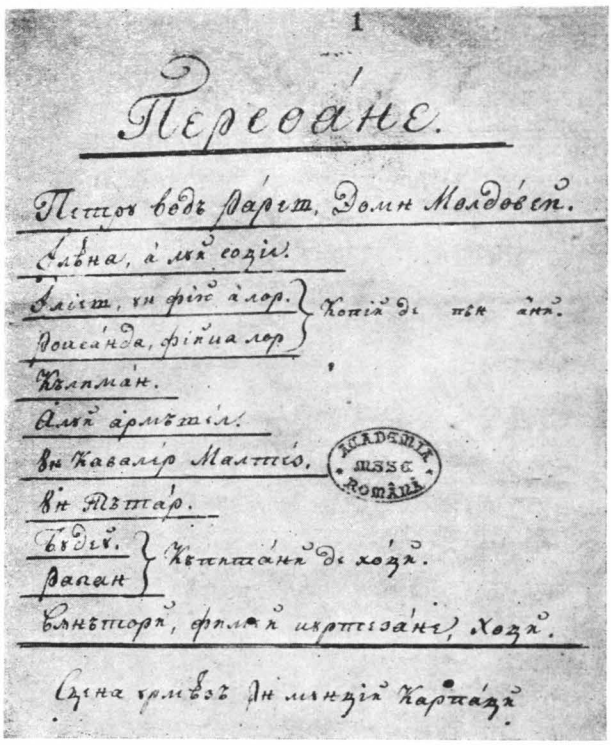


Fig. 6. — Personajele piesei Petru Rareș *de Gh. Asachi. Copie scrisă de Samoil Botezatu*

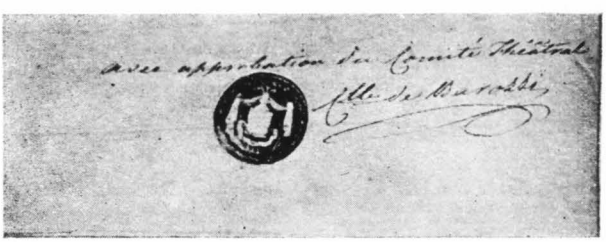


Fig. 7. — Aprobarea Comitetului teatral pentru reprezentarea piesei Petru Rareș *de Gh. Asachi, semnată de Camille Barozzi*

Mulți dintre tinerii aceștia sînt odrasle boierești, care fac teatru pentru a se distra. Gh. Asachi, Millo ș.a. sînt însă conștienți de importanța națională a acestor reprezentații.

Starea foarte înapoiată a satelor și orașelor noastre în epoca 1800 — 1830, puținătatea școlilor și deci a știutorilor de carte, la care se adaugă o înrăită atitudine anticulturală din partea clasei conducătoare, încearcă să paralizeze orice pornire artistică izvorîtă din mase (se știe cît de prigoniți erau adeseori prin tîrguri și pe la bîlciuri artiștii păpușari, cu ale lor versuri satirice și aluzii la fapte și oameni ai vremii) și întîrzie nașterea teatrului romînesc cult în țările romîne. Cu timpul apărînd o literatură dramatică originală și o generație de actori profesioniști, teatrul romînesc se va înfiripa și va

[1] T. T. Burada, *Istoria teatrului in Moldova*, Iași, 1915, vol. I, p. 121.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trece încă de la începutul secolului al XIX-lea din « salon » în « sală » și de la rostul de amuzament gratuit la funcția sa socială și militantă. Atunci exponenții protipendadei vor părăsi preocupările teatrale, vor schimba simpatia în ostilitate și vor pune piedici generației viitoare de actori profesioniști de obîrșie populară. Unul dintre primii mari actori care va debuta peste cîțiva ani este Nicolae Luchian [1].

În legătură cu felul de « interpretare » al primilor actori romîni ocazionali, lipsesc amănuntele. Surse de « inspirație » puteau fi, în orice caz, spectacolele lui Fouraux ori Hette, pe care tinerii Matei Millo, Alex. Asachi și ceilalți le urmăreau neîndoios, nu numai ca simpli spectatori, ci cu luarea aminte a omului care vrea să « prindă » cîte ceva. De altminteri, o cronică mai tîrzie îndeamnă chiar pe elevi « a copia modelurile ce au în actorii francezi la declamație, cum și la gesticulații și în celelalte accesorii » [2]. Aceasta nu înseamnă că vor fi imitat în întregime ceea ce vedeau la teatrul franțuzesc, ci că vor fi luat unele elemente de ordin tehnic, ca : mișcare în scenă, intonație, gestică etc. Cum se maschează un om, cum se costumează, cum mimează, cum își preface vocea, adică alfabetul actorului, putuseră să învețe din copilărie de la păpușari, irozi, colindători, cu alte cuvinte din teatrul popular. Numai « finesurile » aveau nevoie să le deprindă de la francezi.

Iată dar că și aici, în chestiunea formației primilor actori profesioniști din Moldova, îmbinarea elementelor autohtone cu cele de import se face simțită ; ea trebuie înțeleasă neîndoios ca o predominare a tradiției populare și a fondului original asupra împrumuturilor tehnice străine.

A vorbi de « regizori » în această perioadă ar fi prematur și neîntemeiat. Totuși, dacă e să căutăm pe cei care îndeplineau funcții asemănătoare regizorului de astăzi, îi putem afla. « Alcătuirea și direcția » spectacolului *Serbarea păstorilor moldoveni* aparține lui Gh. Asachi, iar la faimoasa reprezentație din 1816 cu *Mirtil și Hloe*, el fusese nu numai organizator și supraveghetor artistic, ci își cheltuise chiar banii cu amenajarea sălii și tocmirea pictorului și a mașinistului. Matei Millo are — mai puțin contribuția materială — aproape același rol de pregătitor al pieselor *Sărbarea ostășească* și *Piatra teiului*. Detalii asupra chipului în care-și exercitau misiunea de « directori în scenă », atît Asachi cît și Millo, nu se cunosc ; presa a consemnat numai faptele, rîvna patriotică a actorilor și mulțumirea privitorilor, dar nu și amănunte asupra regiei.

*

Au fost pomenite o seamă de încercări și străduințe eroice din partea intelectualității și a tineretului întru formarea teatrului romînesc cult în Moldova. Se știe că factorii primordiali care asigură viața unui teatru sînt repertoriul și actorii. Despre începuturi în crearea repertoriului original a fost vorba mai sus și drumul o dată deschis putea fi lesne continuat. Ceea ce garantează însă permanența unei trupe de actori este învățămîntul de specialitate.

Se ajunsese, după 1830, să avem cîteva săli în care se putea juca teatru, cîteva piese romînești, o mînă de diletanți entuziaști, dar lipsea încă acea

[1] Ca diletant, N. Luchian va apărea pentru prima dată în luna ianuarie 1838, într-o piesă în limba romînă, împreună cu doi dintre elevii conservatorului : D. Gusti și Gh. Stihi (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 155).

[2] *Albina romînească*, Iași, 1840, nr. 6, p. 24.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

instituţie care să dea tinerilor o pregătire profesională. Chestiunea era dificilă nu numai din pricina lipsei cadrelor didactice şi a sprijinului material, ci şi, mai ales, pentru că a înfiinţa o şcoală pentru pregătirea actorilor însemna a recunoaşte oficial actoria ca meserie cel puţin tot atît de onorabilă şi îngăduită ca « grămăticia » sau ingineria hotarnică.

Datorită, în bună parte, şi neobositului om de cultură, care a fost Asachi, greutăţile sînt trecute şi, ca o încununare a eforturilor ce începuseră cu aproape un sfert de veac în urmă, ia fiinţă în 1836 primul Conservator filarmonic-dramatic din Moldova, după ce, în 1834, în Muntenia se constituise Şcoala Filarmonicii. Meritul cel mai mare în această chestiune îl are Asachi, dar nu numai el. Conservatorul este la început mai mult un fel de şcoală particulară, din moment ce nu figurează în bugetul statului, iar cheltuielile sînt acoperite dintr-un fond strîns prin subscripţie [1].

Punerea bazelor Conservatorului este o acţiune naţională, dar prezenţa artiştilor străini se face şi de data aceasta simţită. Elevii sînt romîni, iniţiatorul e romîn, sprijinitorii sînt pămînteni, dar unii dintre profesori trebuie a fi angajaţi dintre specialiştii străini. Comitetul de conducere al şcolii este compus din Ştefan Catargi, Vasile Alecsandri (tatăl poetului) şi Gh. Asachi, penultimul deţinînd şi funcţia de casier. Clasa de muzică are ca profesor pe Cervati şi Cuna, cel dintîi, tenor venit în ţară prin 1833, ocupîndu-se şi cu diriguirea orchestrei. Clasa de declamaţie este condusă de Asachi. Secretarul Conservatorului şi păstrătorul arhivei este Samoil Botezatu, acelaşi care preda limba germană la Academia Mihăileană. Şcolii i se afectează un spaţiu foarte modest: două camere, cîte una pentru fiecare clasă, şi o a treia servind drept cancelarie şi arhivă. Casa se afla lîngă biserica sf. Ilie din Iaşi.

Cursurile încep la 15 noiembrie 1836 şi se ţin de patru ori pe săptămînă: dimineaţa pentru « dame şi tinere », iar după amiaza pentru tineri. Iată numele celor care au îndrăznit să înfrunte prejudecăţile vremii şi să-şi dedice cîţiva ani artei dramatice: d-nele Lang, Hostie şi Elisabeta Fabian, d-rele Efrosina şi Maria Corjescu, Maria şi Ruxanda Ciuhureanu, Smaranda Dăscălescu, Anica Poni, Ana Clugher, Ana Metzker, d-nii Theodor Stamati, Iancu Alecsandri, Nicu Casu, Enuţă, Ghiţă Căliman, Dimitrie Gusti, Ioan Albineţ, Neculai Gh. Măcărescu, Dimitrie Sterea, Emanoil Idieriu, Leon Filipescu, Gh. Stihi, Ioan Gheras, Dimitrie Gherghel, Ioan Ionescu, Neculae Verdeanu şi I. Dimitriu [2].

Învăţămîntul, cu toată aparenţa lui de improvizaţie, este temeinic şi, mai presus de toate, nu este exclusiv teoretic. În scopul de a deprinde pe elevi cu scena, se prevăd de la început aplicaţii practice pe texte. După cum explică *Albina românească* [3], « acest aşezămînt poate înrîuri într-un chip foarte folositor asupra dezvălirii talentelor », mai ales dacă se va da elevilor « un prilej de a se practisi » în cîteva piese ce urmează a fi înfăţişate publicului chiar în decursul anului şcolar. Pe de o parte şcoala, profesorii, lecţiile, pe de alta « practisirea », pilda vie a trupei lui Fouraux, fac ca elevii, însufleţiţi şi de o mare pasiune, să progreseze atît de repede, încît la numai 14 săptămîni de la începerea cursurilor, să apară în primul lor spectacol public, în ziua de marţi 23 februarie 1837. Se joacă piesele lui Kotzebue *Lapeirus* şi *Văduva*

[1] Ulterior, Conservatorul primeşte din partea Eforiei 200 galbeni pe an.

[2] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 169.

[3] *Albina românească*, Iaşi, 1837, p. 55.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vicleană, prima o dramă, a doua o comedie bufă, ambele în prelucrarea lui Gh. Asachi.

În *Văduva vicleană* Asachi întreprinde chiar o localizare a numelor. Personajele se cheamă: madama Trandafila, dl Boureanul, maiorul Tulbure etc. Spectacolul începe cu o bucată originală, un *Prolog* alcătuit de Asachi, în care, după cum spune afișul, « vor figurarisi Ghenius, Zîna Moldovei, Apollo cu muzele » [1]. Prologul înfățișează pe Ghenius ducînd de mînă pe Zîna Moldovei și îndemnînd-o să-și croiască drum spre artă, fără a pierde din vedere să-i atragă atenția că « Aspră-i calea care duce către muntele Parnas »[2]. Biruința în artă e grea și cere totodată jertfe; pentru cel ce este însă vrednic patriot, nu există obstacole:

« Nu, acel ce-n sîn păstrează de virtute o scînteie,
Pentru-a Patriei folosuri nu se teme ca să pieie » [3].

Moldova se pătrunde de cuvintele lui Ghenius și, sfidînd primejdiile ce pot să se ivească, decide:

« Eu aleg pietroasa cale, care văd că s'au deschis.
De-oi pieri, frumoasă-i moartea pentru-n lucru evghenis » [4].

« Decorațiile » pentru toate bucățile sînt « zugrăvite » de pictorul Valeri. Este foarte important de reținut, relativ la interpretare, consemnarea din *Albina românească:* « Piesa Lapeirus... s-au jucat cu nemerire... cu sentiment și adevăr »[5], ceea ce, firește, nu înseamnă că acum se temeinicește realismul în arta scenică românească, ci că într-o oarecare măsură, elevii Conservatorului [6] reușesc să se apropie, în ciuda stîngăciei lor, de ceea ce constituie miezul în teatru, ca și în orice altă artă, și anume de adevăr.

Cu acest spectacol se face trecerea spre o etapă nouă în istoria începuturilor teatrului românesc cult din Moldova. Pînă în 1836 am cunoscut spectacole ocazionale, prilejuite de felurite sărbători sau evenimente politice, date în cinstea lui Kiselev ori a domnitorului, sau poruncite de vreun boier mai petrecăreț, în orice caz puține și răzlețe.

De acum înainte, datorită faptului că există o școală teatrală care alimentează scena cu actori din ce în ce mai pregătiți, se poate vorbi de începerea unor stagiuni, foarte sărace — e drept — uneori numărînd doar cîteva reprezentații, dar stagiuni în adevărata accepție a cuvîntului, cu actori angajați, cu un repertoriu, cu un serviciu de afișaj, ba chiar și cu o rubrică de cronici dramatice în presa timpului. Este perioada în care Conservatorul filarmonic dramatic se bucură atît de sprijinul particular, cît și de cel oficial.

[1] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 173.

[2] Gh. Asachi, *Culegere de poezii*, Iași, 1864, p. 31.

[3] *Ibidem.*

[4] Evghenis = nobil.

[5] *Albina românească*, Iași, 1837, p. 81.

[6] Distribuția în spectacolul de la 23 februarie 1837 este următoarea: În *Prolog:* Alecu Asachi (Ghenius), d-na Fabian (Zîna); în *Lapeirus:* I. Ionescu (Lapeirus), d-na Lang (Adelaida), d-na Hostie (Malvina), Alex. Asachi (Tomai), Iancu Alecsandri (Henri, fiul Adelaidei), Ghiță Căliman (Căpitanul unui vas francez); în *Văduva vicleană:* d-na Fabian (Văduva madama Trandafila), Ghiță Căliman (Maiorul Tulbure), Ioan Dimitriu (Contele Mii-de-Flori), Ioan Albineț (Asesorul Della), Alex. Asachi (Monsiu Piruet—danț-maistru), Dumitru Gusti (Contele Pipirig). În acest spectacol joacă și secretarul Conservatorului, Samoil Botezatu, rolul Boureanu. (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 172).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« Iubitul fiu simpatriot Arhon Agă Gh. Asachi » primește o lungă adresă în care i se exprimă « covîrșitoarea mulțumire a privitorilor » pentru frumoasa izbîndă artistică de la 23 februarie 1837, și este rugat totodată să repete reprezentația. Astfel, al doilea spectacol al stagiunii 1836—1837 are loc la 26 februarie 1837, tot cu piesele *Lapeirus* și *Văduva vicleană*.

C. Conachi, aflat printre susținătorii Conservatorului, dăruiește — peste suma prevăzută în subscripție — 36 de galbeni pentru sporirea fondurilor instituției. Repertoriul, pe lîngă lucrările create, traduse sau prelucrate în Moldova, se îmbogățește cu 17 piese tălmăcite, tipărite și jucate la București, pe care comisul muntean Rasti le dăruiește, sub numele de Repertoriul Teatrului Național, Direcției Conservatorului din Iași. Se pare chiar că se fac și angajări de actori, recrutați — bineînțeles — dintre școlari. Un asemenea angajament prevede pentru Elisabeta Fabian o remunerație de 100 galbeni pe an și un « benefis » [1]. Deși se păstrează numai contractul Elisabetei Fabian, e neîndoielnic că nu fusese numai ea singură angajată.

Pe linia curentului de dezvoltare a Conservatorului și a mișcării teatrale culte se situează și înmulțirea publicării de piese. Publicul cere nu numai spectacole, ci vrea să se delecteze citind și textele jucate. « Spre a îndestula cererii obștiei », Asachi nu întîrzie cu tipărirea, sub titlul de Repertoriul Teatrului Romînesc din Moldova, a pieselor prezentate deja publicului și scoate de sub tipar chiar în prima jumătate a anului 1837 « acea întîi dramă Laperuz » [2].

Spectacolele se montează greu și se joacă de puține ori. De aceea, din februarie pînă în aprilie 1837 nu se mai cunosc alte reprezentații. La 8 aprilie, « deși urma o ploaie mare », ieșenii umplu din nou sala teatrului spre a asista la cea de-a treia reprezentație a elevilor. Se joacă o dramă, *Petru Rareș Vodă* [3], și o comedie, *Contrabandul* sau *Întunecimea de lună*, amîndouă « imitarisite pentru scena moldovenească » de Gh. Asachi. Place și comedia și amuză, dar drama « care înfățoșa un istoric episod din epoha 1538, acea plină de făptuiri și de haractir nobil al moldovenilor », impresionează peste măsură pe spectatori și le insuflă « nobile sentimenturi » [4].

Ca și în februarie, și de data aceasta se primesc stăruințe pentru repetarea spectacolului, ceea ce se și împlinește la 30 aprilie 1837, numai că acum, după *Petru Rareș* nu se mai joacă *Contrabandul* ci spectacolul se încheie cu serbarea păstorească a Armindinei, pentru care Asachi compune o idilă cu cîntece și dansuri, fiind una din primele creații închinate lui 1 Mai pomenite la noi în țară. Cu această reprezentație se încheie prima stagiune teatrală ieșeană.

Anii imediat următori nu dezmint începutul, cu atîta greutate înjghebat, așa încît istoria teatrului consemnează cîteva stagiuni aproape regulate cu spectacole din ce în ce mai numeroase și mai variate. Numai în 1837—1838, de pildă, au loc peste zece reprezentații. Printre evenimentele cele mai remarcabile ale acestui « anotimp dramatic », se citează primul spectacol de operă

[1] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 178—179.

[2] *Albina romînească*, Iași, 1837, nr. 46. Acesteia îi urmează alte publicații, din care reținem: *Norma*, tragedie lirică de F. Romani, Iași 1838, *Pedagogul*, comedie-vodevil de Kotzebue, Iași 1839, *Fiul pierdut*, dramă de Kotzebue, Iași 1839, toate traduse și tipărite de Asachi în Tipografia Albinei.

[3] Actorii din piesa *Petru Rareș Vodă* sînt: M. Cerchez (Petru Rareș), C. Strat (Armașul), aceștia doi fiind elevi și la Academie, nu numai la Conservator; I. Ionescu (Bătrînul Cerinat), I. Docan (Malaspina), d-na Lang (Elena), și d-na Hostie (mama lui Petru Rareș). (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 181).

[4] *Albina romînească*, Iași, 1837, p. 129.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cîntat în limba romînă, la 20 februarie 1838, semn că elevii progresaseră uimitor, nu numai în declamaţie, ci şi în studiul muzicii vocale. Se cîntă pretenţioasa operă *Norma* de Bellini, de către elevii Conservatorului [1], în beneficiul şi cu concursul profesorului lor Paolo Cervati. Sîntem desigur departe de posibilitatea de a face concurenţă sau cel puţin de a rezista concurenţei trupelor străine de operă, dar important e faptul că şi în acest domeniu « talantul muzical al moldovenilor » iese la iveală, după cum se vădise şi cel dramatic în spectacolele ce avuseseră loc un an mai înainte.

Repertoriul Conservatorului se îmbogăţeşte necontenit, ajungînd să numere 22 de bucăţi, din care cea mai mare parte traduceri, iar restul prelucrări sau localizări. Iată titlul acelor bucăţi, de pe o listă scrisă chiar de mîna lui Asachi: *Dragoş Vodă, Lapeirus, Văduva vicleană, Dezertorul, Pedagogul, Contrabandul, Aurariul, Omiopatia, Armindenea, Mireasa mînioasă, Vecinătatea primejdioasă, Duca hornarul, Boierinul întîia oară în capitală, Pedantul, Camerierul la doi stăpîni, Fiul pierdut, Eduard în Scoţia, Petru Rareş, Alzira, Sărăcie şi fudulie, Pensionatul de fete, Fiica lui Faraon* [2].

Faţă de succesele tot mai dese, de înfiripărea unui repertoriu destul de bogat şi uneori destul de eficient, în special prin bucăţile patriotice, faţă de naşterea unei prime generaţii de actori şi cîntăreţi semiprofesionişti, şi de trezirea unei opinii publice favorabile teatrului, clasa stăpînitoare începe să se neliniştească şi să se înspăimînte de perspectiva devenirii teatrului un instrument de luptă socială. Ca atare, unii boieri interzic fiilor lor să mai apară pe scenă, chipurile de teamă să nu ajungă mai tîrziu nişte « măscărici ».

Adevărul este că boierimea tolerase Conservatorul numai atît timp cît nu avusese motive să se îngrijoreze de rolul critic pe care îl va căpăta teatrul în viitor, ci îl socotise o simplă unealtă de divertisment, bună pentru petrecerea timpului şi alungarea plictiselii în serile lungi de iarnă.

Forţaţi de cerbicia părinţilor, unii tineri încep a se retrage, punînd în pericol continuarea stagiunilor. La rîndul său, guvernul nu emite un decret oficial în care să ceară încetarea cursurilor Conservatorului, dar sistează acordarea subvenţiei de 200 de galbeni, ceea ce, în fond, este tot una cu desfiinţarea lui, căci fără acest fond, decalajul între cheltuieli şi venituri devine atît de mare încît, practic vorbind, instituţia nu mai poate funcţiona. Este de menţionat că starea financiară era deosebit de grea, din pricina deficitului de 15 114 lei şi 14 parale, care face imposibilă continuarea activităţii Conservatorului.

Se fac ultimele încercări pentru a prelungi viaţa Conservatorului. O mînă de iubitori ai culturii, mai luminaţi la minte şi mai deschişi înnoirilor, adresează Direcţiei, la 30 noiembrie 1838, o suplică în care, mînaţi de mulţumirea pricinuită de izbînzile anterioare, insistă « să înceapă iar lucrările reprezentaţiilor în limba moldovenească, pe care fieşcare patriot, după putinţă, va ajutora cu mijloacele sale » [3], gîndind că, faţă de o asemenea iniţiativă particulară, cîrmuirea nu va întîrzia să ofere « a ei părintească protecţie asupra acestui folositor aşezămînt » [4]. Suplica e semnată, printre alţii, de C. Negruzzi şi Neculai Millo, unchiul actorului.

[1] Rolurile sînt interpretate de: d-na Lang (Norma), Elisabeta Fabian (Adalgisa), d-na Hostie (Clotilda), Dimitrie Gherghel (Flavius), C. Gheras (Orovezo) şi Paolo Cervati (Polion). (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 194).

[2] T. T. Burada, *op. cit.*, p. 188—189.

[3] Arh. St. Iaşi, dosarul Postelniciei nr. 978 din 1837—1846, p. 77.

[4] Ibidem.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Direcţia Conservatorului îndreaptă cererea primită către Departamentul din lăuntru, adăugîndu-i şi o adresă semnată de Gh. Asachi şi Vasile Alecsandri. În adresa lor, datată 15 februarie 1839, cei doi directori arată foloasele întreprinderii lor, printre altele, acela de a fi stimulat pe tinerii mînuitori ai condeiului « a alcătui şi a tălmăci în limba patriei piese dramatice » şi cer şi ei Ministerului « a înlesni mijloacele pentru urmarea şi statornicirea acestui aşezămînt pe alte temeiuri, care se vor socoti mai priincioase » [1].

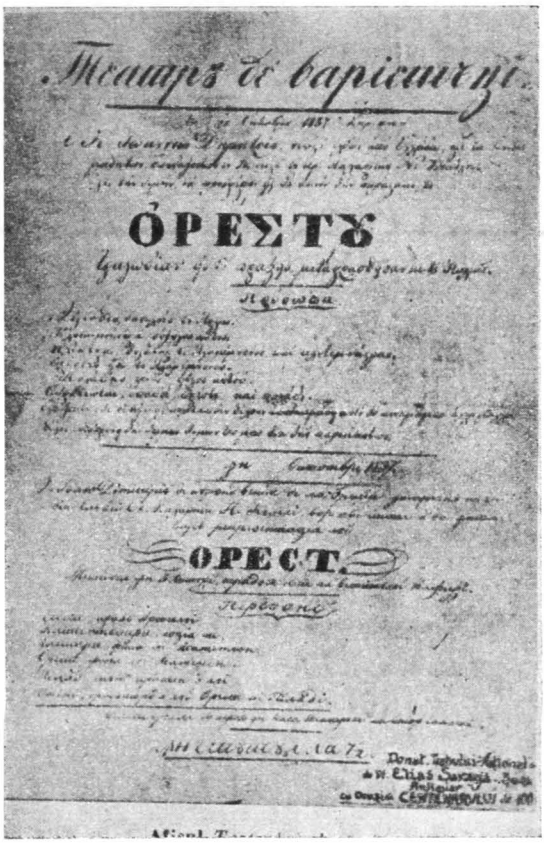


Fig. 8. — Afişul Teatrului de varietăţi pentru reprezentarea piesei Orest în 1837

Insistenţele sînt de prisos, căci stăpînirea rămîne insensibilă; astfel, toată stăruinţele cărturarilor cad, se risipesc, iar ca urmare Conservatorul îşi încetează activitatea în primăvara lui 1839. Glasurile atît de înflăcărate ale elevilor amuţesc, pe scena teatrului nu mai răsună nici versurile lui Asachi, nici muzica lui Bellini, fiindcă Sturza şi Departamentul din lăuntru nu găsesc în vistieria ţării 200 de galbeni pentru întreţinerea Conservatorului. Cu un an înainte însă, Sturza şi Departamentul din lăuntru găsiseră în vistieria ţării 300 de galbeni pe care să-i ofere trupei franceze « ca încurajare » pe lîngă cei 900 acordaţi drept subvenţie anuală.

Există un emoţionant document al vremii, în care toată această vitregă stare de lucruri este descrisă cu adevăr şi amărăciune:

« Sărmanul teatru!... Şi-a stîrnit în cap o droaie de duşmani straşnici şi puternici » [2]. Pentru a ajunge să avem un teatru dorit de « cinci părţi din public », ar trebui sau ca municipalitatea « să fie îndatorită a da odată pe trei ani banii înainte », pentru ca din suma aceasta să se poată cumpăra clădirea, să se ţină un conservator, să fie angajaţi actori de profesie, sau ca banii să fie cheltuiţi pentru reprezentarea unor piese « alese şi potrivite cu gustul publicului, elegante, nu triviale, comice, nu bufoane..., tragice nu sîngeroase» [3]. Reflecţiile acestea ale lui C. Negruzzi — căci el este autorul documentului — caracterizează, cum nu se poate mai bine, primele decenii de teatru romînesc cult în Moldova, fiind în acelaşi timp o sugestie şi un imbold pentru continuarea activităţii începută de Asachi, ceea ce se va realiza, dar fără amploarea, curajul şi entuziasmul iniţial.

★

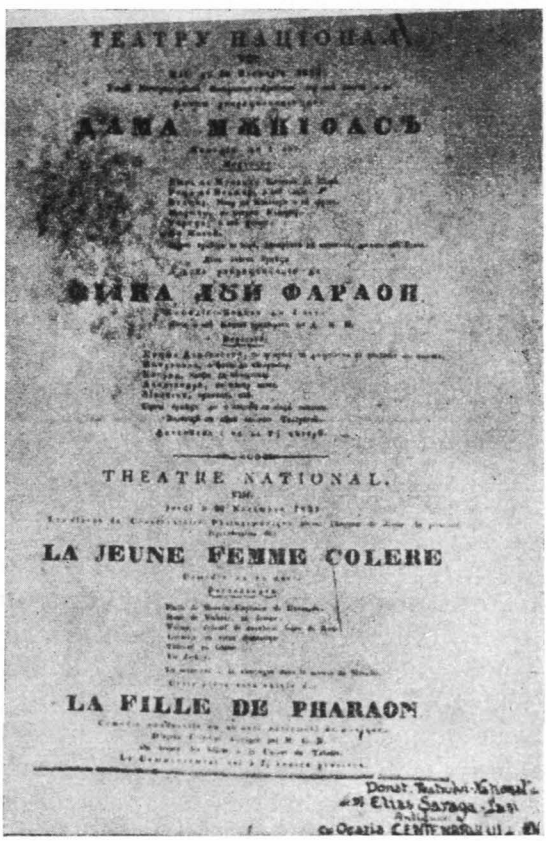
[1] Arh. St. Iaşi, dosarul Postelniciei nr. 978 din 1837—1846, p. 77.

[2] T. Codrescu, *Uricariul*, vol. VIII, Iaşi, 1886, p. 218—225. (Scrisoarea lui C. Negruzzi către Gh. Asachi).

[3] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Conservatorul este desființat, teatrul romîn e strangulat, « bolnav de strîns », cum spune C. Negruzzi, dar de pierit, nu piere. Unii dintre elevi, formați într-o oarecare măsură în Conservator, continuă să apară pe scenă atunci cînd li se oferă prilejul. Așa, în martie 1839, venind de la Odesa la Iași trupa italiană a lui Tomasoni și Delvivo dă, împreună cu Fouraux, o reprezentație alcătuită din fragmente de opere. *Albina Românească* ne spune că la acest spectacol « Conservatorul moldovenesc au împreună lucrat » [1]. Într-adevăr, elevii fostei clase de muzică vocală își dau concursul cîntînd corurile din *Norma*, prilej la care, « întîiaș dată versurile italiene s-au întrunit cu cele românești, înformînd cea mai frumoasă armonie » [2].


ТЕАТРУ НАЦІОНАЛЪ

ДАМА МЪНІОАСЪ

ФІІКА ЛЮЙ ФАРАОН

THEATRE NATIONAL.

LA JEUNE FEMME COLERE

LA FILLE DE PHARAON

Fig. 9. — Afiș pentru reprezentarea pieselor Dama mînioasă *și* Fiica lui Faraon, *în 1837. Pentru prima dată apare pe un afiș denumirea de* Teatru Național

Dar ajutorul cel mai substanțial îl dau tinerii elevi actorului romîn C. Caragiale, venit din București în Moldova. Acesta joacă în iarna 1838—1839 la Botoșani, după ce la sosirea în Iași i se arată răceală și neîncredere. Știrea despre succesul obținut la Botoșani în piese ca *Ștefan cel Mare* de Gh. Asachi, *Uniforma lui Wellington* de Kotzebue, *Plumper sau Amestecătorul în toate* de J. F. Junger, ajunge pînă în capitala Moldovei, deși spectacolele au loc într-o sală de 40 de scaune, amenajată în casa lui Nicolini, asociatul actorului. « D. Director Nicolini și d. C. Caragiale cîștigă fieșcare dată vii aplaosuri pentru talentul lor », precum și pentru « alegerea pieselor și a lor nimerită jucare » [3], scrie *Albina românească* despre spectacolele de la Botoșani, singurul oraș din țările romîne în care se rostește limba română pe scenă în stagiunea 1838—1839. Evenimentul nu e mărunt și importanța lui se cere subliniată, dat fiind că dovedește continuitatea mișcării teatrale culte pe teritoriul Moldovei în perioada 1836—1840, numai că « stagiunea » aceasta, din pricina vitregiei, se mută din capitală în tîrgul ospitalier al Botoșanilor.

Reușita dobîndită în modestul oraș de provincie îi netezește lui C. Caragiale drumul spre capitală, unde vine în vara lui 1839, fiind primit acum cu toată bunăvoința și încrederea. Aici se bucură de sprijinul foștilor elevi ai Conservatorului, precum și al școlarilor din « clasul de filozofie » de la

[1] *Albina românească*, Iași, 1839, p. 90.
[2] *Ibidem*.
[3] *Albina românească*, Iași, 1838, nr. 94, p. 400.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Academia Mihăileană, care, după o întrerupere de o jumătate de an, sînt fericiți să joace și să învețe de data aceasta lîngă un adevărat actor romîn, instruit, talentat, profesionist, actor în toată puterea cuvîntului.

Repetițiile încep destul de tîrziu, la 6 august 1839, iar la 16 septembrie același an, adică după numai 40 de zile de studiu, « doritorii teatrului național » vin, « după o îndelungată păsuire care au întristat pe toți » [1], să asiste la deschiderea stagiunii 1839—1840. Se joacă *Saul* de Alfieri, tradusă în versuri de C. Aristia [2]. C. Caragiale, fost elev al Filarmonicii din București, tinde să îmbunătățească nu numai trupa ci și repertoriul ce se juca pe scena moldoveană. *Saul* este un exemplu în acest sens și după el vor urma *Vicleniile lui Scapin*, *Burghezul gentilom*, *Alzira* și alte opere de valoare clasică. Se încerca astfel repararea unei slăbiciuni a activității lui Asachi în materie de repertoriu. Multilateralul om de cultură moldovean își fixase preferințele la producțiile mediocre ale lui Kotzebue, neglijînd lucrările clasicilor și ale romanticilor revoluționari. Sub acest aspect el este întrecut de Eliade, care promova în Școala Filarmonicii creațiile antidespotice ale lui Byron, Voltaire, Alfieri, Schiller, ori pe cele critic-satirice ale lui Molière și Goldoni.

Sufletul spectacolului din 16 septembrie 1839 este C. Caragiale, « aplaosurile » publicului merg spre el, ca unul care « au înfățișat talent traghic în poziții și gesticulații » [3], dar și spre ceilalți interpreți, ca unii care călcaseră în picioare temerile și opreliștile părinților și făcuseră să reînvie timpul de glorie al Conservatorului. Într-adevăr, entuziasmul cuprinde din nou pe elevi, care se strîng în jurul lui C. Caragiale și formează o asociație a cărei direcție și administrație o are Teodor Stamati, profesor de fizică și filozofie la Academia Mihaileană.

Trupa își propune să dea 12 reprezentații în cursul sezonului de iarnă și propunerea prinde viață grație animatorului ei. La 6 martie 1840 se ajunge la al 10-lea spectacol [4], după care apare în *Dacia literară* o cronică dreaptă dar nemiloasă, aparținînd — se pare — lui Kogălniceanu. Marele om de cultură acuză direcția teatrului că nu-și compune bine repertoriul, că nu îngrijește deajuns punerea în scenă, că amestecă nepermis epocile în cadrul unui spectacol, nerespectînd costumele și mobilierul, și conchide cu ideea că numai elanul și graba în prepararea spectacolelor nu sînt suficiente. Mai trebuie o mare dăruire, o totală dezinteresare, dublate de un studiu amănunțit și de o nețărmurită sete de cunoaștere, precum și hotărîrea « de a face jertfi însemnătoare » [5]. Altminteri, teatrul romîn e sortit pieirii, nu prin ucaz oficial de desființare, ci prin decăderea de la artă « la păpușerie », ceea ce este egal cu pierderea ființei și a sensului său.

Critica lui Kogălniceanu, cu toată asprimea ei, nu era îndreptată împotriva teatrului național, ci viza consolidarea unei atare instituții pe baze artistice, nu urmărea dezbinarea actorilor, ci unirea și adăpostirea lor sub protecția statului, nu căuta să semene descurajarea în inimile artiștilor și ale elevilor amatori, ci să-i stimuleze întru activitatea rodnică, de autocultivare

[1] *Albina românească*, Iași 1839, nr. 35, p. 307.

[2] Rolurile principale au fost interpretate de: C. Caragiale (Saul), Dimitrie Gusti (David), Ioan Poni (Abner), Dimitrie Gherghel (Ionatan), d-ra Poni (Micol, fiica lui Saul.) (T. T. Burada, *op. cit.*, p. 208).

[3] *Albina românească*, Iași 1839, nr. 35, p. 307.

[4] Între timp se jucaseră: *Elevul Conservatorului*, prelucrare de C. Negruzzi, *Grădinarul orb*, de Ion Văcărescu, *Vicleniile lui Scapin*, de Molière și cîteva localizări după Kotzebue.

[5] *Dacia literară*, Iași 1840, p. 115.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și pregătire profesională, pentru a putea cultiva la rîndul lor publicul. Toate aceste deziderate își vor găsi expresie în programul de lucru al viitoarei direcții teatrale, formată din M. Kogălniceanu, C. Negruzzi și V. Alecsandri, menită să conducă trupa romînă.

ДАННЫЕ О ПРОИСХОЖДЕНИИ РУМЫНСКОГО КУЛЬТУРНОГО ТЕАТРА В МОЛДАВИИ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Интерпретируя в новом свете данные, почерпнутые из « Истории театра в Молдавии » Т. Т. Бурада, Яссы 1915 года, сведения из газеты « Альбина Ромыняскэ » (Румынская пчела) и архивные документы, автор описывает процесс зарождения румынского культурного театра в Молдавии в 3—4-десятилетии XIX века. Исходя из предпосылки, что театр в Румынских землях зародился как следствие объективной исторической необходимости, автор оспаривает мнение о том, что он образовался как придаток зарубежных театральных трупп, посещавших Румынские земли. На основании изложенных фактов, показано соотношение между двумя решающими факторами: усилием представителей прогрессивной культуры страны, то есть самобытного коренного элемента, и присутствием иностранных трупп, то есть пришлого элемента, внесшими свой вклад в возникновении театра в Молдавии. Автор приходит к выводу, что преобладающим в этом процессе был национальный вклад.

Далее, опираясь на эту основную идею, автор показывает главные условия, подготовившие почву для организации чисто профессионального театра: постройка первых зданий, предназначенных для театра в Яссах, первые спектакли на румынском языке, постановка первых румынских пьес, появление поколения румынских актеров-любителей (особенно из среды просвещенных боярских детей), основание драматической филармонической консерватории и организация театрального обучения, первые театральные « сезоны » в столице Молдавии и т.д.

Автор подчеркивает особо важную роль некоторых лиц, таких как Б. Аксаки, Костаки Караджале, Матея Милло и др., в деле создания румынского культурного театра в этой провинции. В заключение показывается мнение некоторых классиков румынской литературы о театре и его происхождении и отмечается их переход на точку зрения представителей движения « Дачия литерарэ » (Литературная Дачия): В. Александри, Н. Когэльничану, К. Негруцци — первых директоров Национального театра в Яссах, теоретически обосновавших театр как национальное культурное учреждение.

DONNÉES SUR LES DÉBUTS DU THÉÂTRE ROUMAIN PROFESSIONNEL EN MOLDAVIE

RÉSUMÉ

Interprétant sous un nouvel angle les informations fournies par *Istoria teatrului în Moldova* (Histoire du Théâtre en Moldavie) de T. T. Burada, parue en 1915 à Jassy, celles de la gazette « Albina românească » (L'abeille roumaine) et les documents des archives, l'article présente le processus de la naissance en Moldavie du théâtre roumain professionnel au cours des trois ou quatre premières décennies du XIX^{e} siècle. L'auteur part de la prémisse que le théâtre naquit dans les Principautés roumaines par suite de nécessités historiques objectives, et combat l'idée qu'il ne serait apparu qu'à la remorque des troupes étrangères qui traversaient le pays. Se fondant sur les faits exposés, il nous montre dans quelle proportion les deux facteurs déterminants — l'effort des hommes cultivés progressistes, donc l'élément original, autochtone, et la présence des troupes étrangères, c'est-à-dire l'élément d'importation — ont pu contribuer à l'apparition du théâtre en Moldavie. Et il parvient à la conclusion que c'est l'apport national qui a prédominé dans ce processus.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Comme suite à cette idée fondamentale, l'auteur présente les principales manifestations qui ont préparé le terrain pour aboutir à un théâtre professionnel proprement dit: la construction des premiers bâtiments destinés au théâtre de Jassy, les premiers spectacles en langue roumaine, les premières pièces originales jouées, l'avènement d'une génération d'acteurs roumains dilettantes (plus spécialement recrutés parmi les fils de boyards, amateurs de littérature), la fondation du Conservatoire philharmonique et dramatique et l'organisation de l'enseignement artistique, les premières « saisons » théâtrales dans la capitale de la Moldavie, etc.

Il met en évidence le rôle particulièrement important qu'ont joué, pour la création du théâtre roumain dans cette province, quelques personnalités comme G. Asachi, Costache Caragiale, Matei Millo, etc. En conclusion, l'article expose les opinions de certains auteurs classiques de la littérature roumaine sur le théâtre à ses débuts, et le passage à la phase de fondation du théâtre, en tant qu'institution nationale de culture, sur des bases théoriques, par les représentants du courant propagé par la revue « Dacia literară » (La Dacie littéraire): V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, C. Negruzzi, premiers directeurs du Théâtre National de Jassy.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CÎTEVA MĂRTURII DESPRE SPECTACOLELE STRĂVECHI DIN ŢINUTURILE CARPATO-DUNĂRENE

de OLGA FLEGONT

Reconstituirea istorică a manifestărilor spectaculare străvechi cunoaște limite și discontinuități care pot duce la interpretări arbitrare. Cercetarea istorică este posibilă numai prin relevarea legilor de apariţie și evoluţie a elementelor teatrale, de trecere a lor în forme dramatice populare sau în convenţii de ceremonial.

Apariţia imaginii artistice ca modalitate de reflectare și comunicare a unui proces de cunoaștere în acţiunea spectacolului înseamnă apariţia elementului teatral.

Cele mai vechi ştiri scrise asupra unor rituri cu caracter spectacular practicate de triburile geto-dace se află în Cartea a IV-a a *Istoriei* lui Herodot [1]. Săgetarea norilor pe vreme de furtună — fiind o acţiune reală provocată de cunoașterea eronată a fenomenelor naturii — sau ritualul trimiterii unui sol la zeul Zalmoxis [2] — metamorfozarea getului în sol înfăptuindu-se în afara acţiunii spectaculare — nu conţin însă elemente teatrale.

Ca și la ceilalţi «barbari» nordici, cultul getic cuprindea practica ceremoniilor și riturilor vrăjitorești. Cunoștinţele empirice ale vracilor despre buruienile și ierburile cu acţiune medicantă menţionate de Pedanius Dioscorides din Anazarba se împleteau cu incantaţii magice și descîntece [3]. Principiul de medicină getică citat de Platon [4] poate duce la presupunerea că vră-

[1] Herodot, *Istoria*, Melpomene IV, 94. Rod al călătoriilor sale începute în preajma anului 454 î.e.n.; cf. Alfred Croisset, *Histoire de la littérature grecque*, vol. II, Paris, 1933, p. 598. Trad. Dimitrie Ion Ghica, *Istoriile lui Erodot*, vol. IV, Bucureşti, 1902.

[2] *Ibidem*, p. 130—131: «La fiecare cinci ani ei trimit cîte unul dintre dinşii, desemnat de sorţi, ca sol către Zalmoxis, şi îl însărcinează cu toate cîte le cer ei fiecare; iată cum îl trimit: (un număr oarecare dintr-înşii) se pun în rînd şi iau (fiecare cîte) trei suliţe; alţii luînd pe cel destinat a fi trimis către Zalmoxis de mîini şi de picioare, îl ridică în sus şi îl azvîrlă pe vîrfurile suliţelor; dacă în căderea lui, el e străpuns şi moare, ei cred că zeul le este favorabil; dacă însă el nu moare, ei învinovăţesc pe trimisul acela şi zic că este un om rău; după ce au aruncat vina asupra acestuia, trimit pe altul (în locul lui); instrucţiile se dau victimei pe cînd e încă în viaţă».

[3] Virgiliu, *Georgice*, II, 497, pentru descîntecele cu apă curgătoare la daci.

[4] Platon, *Charmides*, IV, 156 D: «Zalmoxis, regele nostru, care e şi zeu, spune că, precum nu trebuie să încercăm a vindeca ochii fără a încerca să vindecăm întîi capul, ori capul fără trup, tot aşa nu se poate să încercăm a vindeca trupul fără să îngrijim şi de suflet...» Cf. Vasile

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

jitorii recurgeau la înscenarea unor spectacole din care existența elementelor teatrale nu este exclusă.

Ospețele regale trace, descrise de istoricul grec Xenophon [1], erau urmate de spectacolul dansurilor războinice. « Tracii începură să danseze înarmați, în sunetul flautelor; săreau foarte sus, cu ușurință și se luptau cu săbiile. Unul dintre ei își lovi adversarul în așa fel încît toată lumea crezu că-l rănise. Acesta căzu cu dibăcie, învingătorul îi luă armele drept pradă. Ceilalți traci îl duseră pe învins ca și cum ar fi fost mort dar el nu suferise nici un rău » [2]. « ... Și nimic nu se opune de a admite și la geți obiceiul tracic al dansului, în legătură cu marile praznice și la sfîrșitul lor — cînd toată lumea, cu regele în frunte, intra în joc, de multe ori transformat din simplu dans în joc de arme, dans al săbiilor — *kalabrismos* » [3].

Mimarea înfrîngerii unui vrăjmaș într-o luptă imaginată pentru a determina înfrîngerea lui reală conține un sens magic; participarea tuturor oaspeților și a regelui însuși la acest « joc de arme » conferă dansului un aspect de ritual. Îndemînarea în mînuirea armelor, căderea simulată a celui lovit sînt însă imitațiile acțiunilor reale cunoscute. « A imita este maniera primitivă de a înțelege » [4]. Imitația, *mimesis*, modalitate primitivă de reflectare, nu se poate constitui fără elementele observației raționale: « ... și dansatorii, prin ritmurile pe care le exprimă figurile de dans, imită caractere, pasiuni și acțiuni » [5]. Caracterul sintetic originar al spectacolelor străvechi determină întrepătrunderea dansului, cîntecului și acțiunii dramatice în compoziția elementului teatral.

În spectacolul străvechi geto-dac, mimetismul primitiv evoluează cu predilecție spre simbol.

După înfrîngerea regelui macedonean Lysimachos în anul 292 î.e.n., Dromichaites i-a oferit prizonierului un ospăț neobișnuit [6], și pe acest fundal înscenat și-a rostit discursul diplomatic consemnat de Diodor din Sicilia [7] într-o formă apropiată de stilul grec al retoricii.

PÎRVAN, *Getica — O protoistorie a Daciei*, Analele Acad. Rom., Mem. Secț. Ist., seria III, tom. III, mem. 2, București, 1926, p. 145 (257).

[1] În anul 399 î.e.n. Xenophon, însoțind marșul de întoarcere al celor « zece mii de mercenari greci » din expediția eșuată a lui Cyrus, poposește în Tracia și rămîne vreme de două luni în solda regelui Seuthes; cf. M. MARINESCU-HIMU, *Viața și opera lui Xenophon*, în XENOPHON, *Statul spartan, Statul atenian*, București, 1958, p. 14.

[2] XENOPHON, *Anabasis*, VI 1,5—6 și VII 3,33; cf. trad. P. Masqueray, menționat și de Athenaios, *Deipnosophistai*, XIV 629 d.

[3] VASILE PÎRVAN, *op. cit.*, p. 144 — 145 (256—257).

[4] ROBERT PIGNARRE, *Histoire du théâtre*, Paris, 1949, p. 6.

[5] ARISTOTEL, *Poetica*, I 1447 a, 20 și urm., în ARISTOTEL, *Poetica*, trad. C. Balmuș, București, 1957, p. 12.

[6] DIODOR DIN SICILIA, *Biblioteca istorică*, XXI, 13, în *Excerpta de virtutibus et vitiis. De legationibus*, p. 559—560; trad. Ferd. Hoeffer, *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, vol. IV, Paris, 1851, p. 274—275: ... « Dromichaites invită la ospăț pe Lysimachos și prietenii săi, ca și pe geții de soi. Avu grijă să fie pregătite două săli: într-una să se aștearnă pentru Lysimachos și suita sa covorul regal găsit în prada de război, în cealaltă, pentru el și ai săi, cîteva brațe de fîn. Porunci să se gătească două rînduri de mîncăruri: felurile cele mai alese și mai variate fură servite prizonierilor pe o masă de argint; legume și carne fiartă fură date geților pe o masă de lemn. Prizonierii băură vinul în cupe de aur și de argint, în timp ce Dromichaites și ceilalți geți îl băură în cupe din corn de vită sau din lemn, după obicei. La sfîrșitul ospățului Dromichaites umplu cu vin un corn mare și numindu-l pe Lysimachos tată, îl întrebă care dintre cele două ospețe i s-a părut mai demn de un rege, cel al macedonenilor sau cel al geților ... ».

[7] *Ibidem*, în *Excerpta Vaticana, Scriptorum veterum nova collectio e Vaticanis Codicibus edita*, vol. II, Roma, 1827; trad. M. Ferd. Hoeffer, *op. cit.*, p. 275: « Atunci pentru ce ți-ai părăsit

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Elementele decorului montat nu sînt imagini reflectate: vasele de aur sau covorul regal sînt prada de război reală pe care Dromichaites a înapoiat-o regelui macedonean după ospăţ. Masa de lemn şi mîncărurile simple sînt de asemenea elemente reale ale vieţii obişnuite geto-dace. Ele devin reflectări în momentul cînd prin punerea lor în contrast acţionează ca simboluri: de o parte traiul îmbelşugat şi fastuos al curţii regale macedonene, de cealaltă viaţa simplă şi săracă a geţilor. Elementul teatral este cuprins în acţiunea simbolică a ospăţului, fiind cu totul eliberat de vreun sens magic. În ceremonialurile getice simbolul urmează să-şi piardă caracterul de reflectare, devenind convenţie.

Evoluţia culturii geto-dace spre sfîrşitul mileniului I î.e.n. şi secolul I al e.n., cînd organizaţia tribală se dezvoltă către structura de stat sclavagistă primitivă, determină apariţia ceremoniilor cu caracter oficial, care se petreceau în cetăţile întărite din munţi. Construcţiile religioase, aleile pietruite, turnurile înconjurate de scări din lespezi au fost decorurile acestor ceremonii necunoscute, dar fără îndoială desfăşurate, fie ca procesiuni civile, fie ca celebrări şi pelerinaje religioase. « ...Mantii de stofe rare frumos brodate, fibule şi brăţări de aur, paftale şi aplice de argint şi aur pe coifuri şi paveze pentru oameni, aplice de argint şi bronz pe harnaşamentele cailor, arme albe cu mînere şi teci încrustate, scuturi împodobite cu aplice de bronz... »[1], dădeau fast cortegiilor. Decoraţia, costumul, podoabele, devin ornamente care conferă celui ce le poartă însemnul rangului sau bogăţiei sale. Ele şi-au pierdut calitatea iniţială şi totodată funcţia de reflectare, rămînînd simple convenţii, rămăşiţe ale elementelor teatrale originare.

În vreme ce casta nobiliară adoptase cultul uranian auster, poporul de rînd urma să practice şi riturile de adorare a forţelor pămîntene, rituri moştenite de la triburile de păstori şi agricultori din epoca neolitică şi a căror oficiere presupunea întruchiparea ficţiunilor create de teama de necunoscut a omului primitiv. Peste aceste rituri, o dată cu întemeierea coloniilor greceşti de pe malul Mării Negre, în preajma secolului al VII-lea î.e.n.[2] se suprapun cultele chtoniene de adorare a Cybelei, zeiţa-mamă frigiană, şi a lui Dionysos, zeul trac al vinului şi al rodniciei, reîntors în ţinuturile de origine în strălucirea pe care o căpătase în contact cu civilizaţia elenică.

Schimburile comerciale între neguţătorii greci şi căpeteniile triburilor locale erau continuate de influenţele reciproce stabilite între locuitorii cetăţilor şi neamurile băştinaşe din împrejurimi. Celebrarea riturilor greceşti de rodire şi prosperitate, generatoare de mari manifestări spectaculare cu caracter teatral, au lăsat astfel urme în cultura populaţiilor locale.

Alaiurile zeiţei Cybele în care participanţii purtau tobe în mîini şi farmece agăţate de gît [3], dar mai ales alaiurile dionisiace de la sărbătorile rustice cînd locuitorii cetăţilor plecau pe cîmpuri, metamorfozaţi sub măşti de drojdie de vin şi frunze de cimbrişor, în satiri şi sileni, vor fi găsit

obiceiurile şi ţinuturile frumoase ca să vii la un popor barbar...».

[1] Vasile Pîrvan, *Getica...*, p. 143 (255).

[2] *Istoria universală*, Academia de Ştiinţe a U.R.S.S., vol. I, Moscova, 1955, trad. Ed. ştiinţifică, Bucureşti, 1958, p. 667.

[3] Herodot, *Istoria*, IV, 76. Simbolul tobelor şi flautelor din alaiurile antice păgîne trece în pictura bisericească într-o ciudată frescă din mănăstirea postelnicului Cantacuzino de la Filipeşti: «... glorificarea lui Dumnezeu în sînţii săi cu virgine săltînd ca judecători, cu bătrîni şi tineri, bătînd tobele şi cîntînd din fluiere...»; în A. D. Xenopol, *Istoria Romînilor din Dacia Traiană*, vol. VIII, Bucureşti, 1929, p. 175; citat din Paul de Alep.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

corespondențe în riturile aborigene. Masca grosolan lucrată de pe o teracotă de artă locală tîrzie, găsită la Callatis [1], este poate o mărturie a transmiterii și asimilării unei măști dionisiace: un satir încununat cu viță lungi de iederă din argilă aplicată, cu barba incizată pe un chip al cărui desen amintește masca de dramă populară (fig. 1).

Prelungită mult timp în epoca romană, celebrarea ritului dionisiac este dovedită de numeroase inscripții și reliefuri în care este reprezentat zeul [2]. În registrul superior al unei plăci de marmură cu inscripție pentru prosperitatea împăratului Gordian al III-lea, pusă de un thiasos al lui Dionysos în anul 241 e.n. la Tomis, se află un basorelief reprezentînd o scenă din cultul lui Dionysos [3]; zeul este încadrat de doi corybanți, dansatori orgiastici, înarmați cu săbii scurte și scuturi.

Cultul zeului Dionysos cunoaște forme care depășesc celebrarea religioasă, devenind manifestări spectaculare cu caracter artistic, recunoscute și urmărite ca atare de coloniștii greci în concursurile muzicale — și poate dramatice — care se desfășurau în împrejurări sărbătorești.

La Histria a fost găsită o inscripție fragmentară, gravată în prima jumătate a secolului al III-lea e.n., care comemorează biruința în întreceri a unei «echipe de cîntăreți de imnuri sacre, proslăvitori ai lui Dionysos» [4]; cîntăreții țineau de «asociația închinătorilor vîrstnici ai lui Dionysos», menționată în altă inscripție histriană din anul 218 e.n. [5]. Participarea la ceremonie a «cîntăreților vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos» era pregătită și dirijată de un μεδόχορος — conducător al corului [6], maestru de cînt, și de un μούδαρχος — instructor poetic poate [7], autor al textelor cîntate. Hymnoizii [8] histrieni se manifestau în cadrul unor festivități cu caracter spectacular, *agone* — concursuri gimnice și muzicale [9], «organizate de obște prin împuterniciți anume» [10].

[1] Colecția Herovanu; plachetă concavă ornamentală din argilă cenușie, grea; dim.: înălț. 0,08, lăț. 0,065.

[2] Colecția Muzeului arheologic din Constanța; un relief votiv înfățișînd pe Dionysos cu un cantharos în mînă, într-un cadru decorat cu frunze stilizate de viță; la picioare are o panteră, în stînga zeului un mic Pan. Lucrare fină de epocă romană, în marmură, găsită la Tomis; dim. mon.: înălț. 0,80, lăț. 0,44; dim. relief: înălț. 0,57, lăț. 0,32.

[3] Colecția Muzeului național de antichități; nr. fișei înreg. L 607; dim.: înălț. 0,52, lăț. 0,71, gros. 0,05.

[4] D. M. Pippidi, *O inscripție agonală din Histria*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, tom. VI (1955), nr. 1—2, p. 61—74. Inscripția se află în Muzeul cetății Histria. Traducerea, în lectura și transcrierea prof. D. M. Pippidi: «... și a prea puternicului consular Iulius Gaetulicus, cîntăreții vîrstnici din jurul marelui zeu Dionysos (cinstesc) pe fruntașii Flavius Iucundus, Flavius Diogenes, Flavius Longinianus și Aurelius Dionysos (al doilea), fiul lui Hestiaios, cu prilejul biruinței dobîndite la întrecerea din timpul agonothetului Aurelius Gregoros, fiul lui Artemidoros, și a părintelui Achilleus, fiul lui Achillas, conducător și fruntaș al corului fiind Aurelius Eleios, fiul lui Eleios, iar instructor poetic Demetrios al lui Dometianus. Au participat la concurs următorii...» (urmează numele unora dintre cîntăreți).

[5] D. M. Pippidi, *Monumente epigrafice inedite*, în *Histria — Monografie arheologică*, vol. I, București, 1954, p. 533—538.

[6] D. M. Pippidi, *O inscripție agonală din Histria*, *loc. cit.*, p. 70.

[7] *Ibidem*.

[8] Hymnoizi în Tomis, la F. Poland, *Geschichte des griechischen Vereinswesens*, Leipzig, 1909, p. 398.

[9] În Milet, metropola Histriei, muzica era cultivată ca o străveche tradiție; în sec. V. î.e.n., școala muzicală arhaică fu revoluționată de un inovator al cărui stil nu era apreciat de poetul Pherekrate, amator de muzică severă: «... el a introdus furnicări monstruoase, în afara oricărei armonii, note prea ascuțite și oprite de lege, înfloriturі...». Plutarch, *Dialogurile*, 311—313; trad. T. Reinach, *De la musique*, Paris, 1900, p. 125.

[10] D. M. Pippidi, *O inscripție agonală...*, *loc. cit.*, p. 71.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

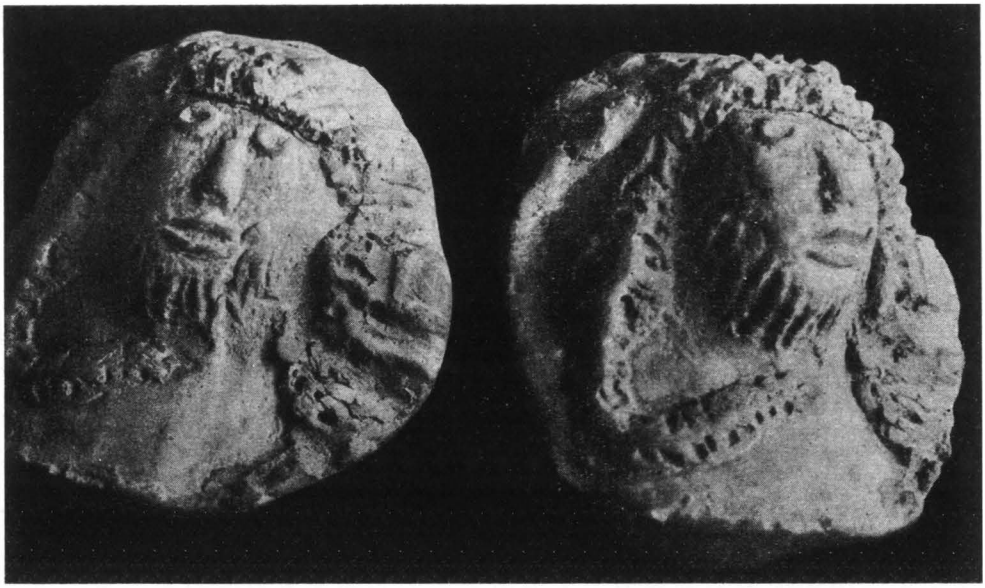


Fig. 1. — Mască dionisiacă — Callatis

Fig. 2. — Antefixă în formă de mască tragică

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Alături de această inscripție, decretul onorific din secolul al III-lea î.e.n. săpat în cinstea lui Diogenes, fiul lui Diogenes care urma, ca binefăcător al obștii, « să fie încununat la toate concursurile cu cunună de aur » [1], și inscripția dedicată, în sec. al II-lea e.n., Abei, fiica lui Hecataios, ai cărei părinți și strămoși iluștri « au dus la îndeplinire... toate choregiile în numele poporului » [2] — amîndouă dezgropate din pămîntul Histriei — confirmă existența spectacolelor agonale desfășurate în cetate, spectacole care nu erau străine nici celorlalte orașe grecești ale Pontului Stîng [3].

Funcția *choregiei* — limpede numită în dedicația către Aba și atribuită reprezentanților familiei ei — prevedea acoperirea cheltuielilor legate de instruirea corurilor și de montarea spectacolelor dramatice; rămîne nelămurit

Fig. 3. — Fragment de marmură cu măști tragice

însă modul în care acest serviciu liturgic era împlinit. Dacă reprezentația teatrală antică în cetățile grecești de pe malul dobrogean nu este consemnată în izvoarele literar-istorice sau în documentele epigrafice descoperite pînă acum, existența sa poate fi presupusă prin prezența vestigiilor arheologice de alt ordin.

Mărturii arhitectonice ale spectacolelor teatrale desfășurate la Histria, băncile de teatru încastrate în zidul de incintă al acropolei împreună cu « decrete imperiale, coloane și arhitrave din templele orașului... monumente funerare, sculpturi religioase și laice, » [4] relevă existența unui « edificiu desti-

[1] D. M. Pippidi, *Monumente epigrafice inedite*, *op. cit.*, p. 476—487. Vasile Pîrvan, *Dacia*, București, 1957 (1937), p. 97: « ... vedem, în fragmente de decrete onorifice, confirmîndu-se și la Istria obiceiul general cunoscut la greci de a onora cu coroane de aur la jocuri (în agone)... ».

[2] Em. Popescu, *Un document epigrafic inedit de la Histria și cultul Cybelei*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, V (1954), nr. 3—4, p. 449—464.

[3] Menționarea agonothetului în inscripții: « vestitul Apollonios, agonothet și gymnasiarch » în sec. I.e.n. la Callatis, « T. Flavius Poseidonius, pontarch și agonothet » la Tomis; cf. Em. Popescu, *loc. cit.*

[4] Em. Condurachi, *Scurt istoric al cetății Histria*, în *Histria*, *op. cit.*, p. 59.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nat spectacolelor de teatru» [1] înainte de anul 248 e.n., anul distrugerii orașului de către goți. « Construită pentru prima dată pe la începutul sec. al IV-lea al erei noastre » [2], incinta închide fragmente ale monumentelor păgîne, întrebuințate ca material de construcție într-o vreme cînd creștinismul se afirma

Fig. 4. — Autor cu mască tragică — Tomis

tot mai mult. La baza turnului interior drept al porții principale, printre blocuri cu caracter nedefinit, orientate spre nord, sînt zidite trei bănci de teatru [3], iar la unghiul de curtină încă două fragmente despicate de-a lungul motivului ornamental caracteristic, piciorul de leu. Cioplite în calcar cristalin alb-gălbui,

[1] Grigore Florescu, *Sectorul I — Poarta mare, curtea interioară și piața pavată*, în *Histria*, *op. cit.*, p. 105.

[2] Gr. Florescu, *Incinta cea mare a cetății*, în *Histria*, *op. cit.*, p. 94.

[3] *Ibidem*, p. 105.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

băncile au un profil simplu, cu o curbă interioară lină, care amintește de profilul celor ale teatrelor din Megalopolis [1] și Sikyon [2]. Dintre cele trei bănci de teatru păstrate întregi, una este decorată cu piciorul de leu clasic, sculptat în relief, ornamentat în partea de sus cu două linii sinuoase care urmăresc proeminența încheieturii, sfîrșindu-se cu patru ghiare puternice, lămurit săpate în calcar.

Peisajul netezit al Histriei nu îndeamnă la presupunerea că teatrul ar fi fost clădit pe o colină. Călătorii străini, vizitatori ai Miletului, metropola Histriei, au cunoscut teatrul de epocă imperială, construit în piatră [3] și îmbrăcat în plăci de marmură. Sub impunătoarea scenă romană s-au găsit substrucțiile unei scene grecești mai vechi [4], ceea ce arată că teatrul grec a fost clădit pe aceeași cîmpie plană. Locul pe care se înălța teatrul orașului Histria a rămas încă necunoscut arheologilor.

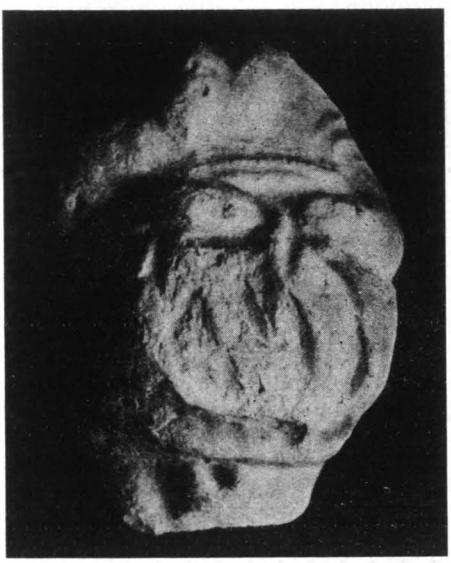


Fig. 5. — Fragment de figurină de actor din comedia veche — Histria

Tot unui edificiu cu caracter teatral i-a aparținut poate antefixa în formă de mască de teatru tragică — piesă inedită de proveniență incertă, din colecțiile Muzeului național de antichități [5]. Cioplită în calcar cenușiu, dur, masca de teatru este încadrată într-un chenar geometric de bucle; deși spărtura din partea de sus nu îngăduie o descriere mai amănunțită, expresia neîndoielnic tragică a măștii pare a desemna un bătrîn choreut (fig. 2). În construcțiile grecești, olanele de scurgere a ploii erau decorate — de preferință — în epoca arhaică cu capete de meduze, iar mai tîrziu cu capete de lei; ornarea lor cu măști tragice se întîlnește rar și este aproape totdeauna un atribut suplimentar de diferențiere a edificiului teatral printre celelalte construcții.

Motivul ornamental al măștii tragice se regăsește stilizat pe un fragment de monument funerar — dezgropat la Adamclisi (?) — «care imita, în marmură, o mică poartă de bronz împodobită cu buloane rotunde și aplice în formă de măști de teatru și protome de menade încununate cu iederă» [6] (fig. 3). Masca tragică nu era un element străin pentru meșterii cioplitori din Pontul Stîng și reprezentarea ei alături de menade — preotese ale cultului dionisiac — înseamnă recunoașterea rostului pe care ea îl avea în spectacolele închinate zeului.

[1] Friederich Wieseler, *Theatergebäude, und Denkmäler des Bühnenwesens*, Göttingen, 1851, p. 29, col. II, pl. III π.

[2] *Ibidem*, p. 30, col. I, pl. III, ρ.

[3] Choiseul-Gouffier (Comte de), *Voyage pittoresque de la Grèce*, vol. I, Paris, 1782, p. 181.

[4] Félix Sartiaux, *Villes mortes d'Asie Mineure — Milet*, Paris, 1911, p. 185—187.

[5] Nr. înreg. 988, dim.: înălț. 0,17 și lăț. 0,24.

[6] Colecția Muzeului național de antichități; nr. fișei de înreg. L 1388; dim.: înălț. 0,26, lăț. 0,23.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Relieful funerar de epocă romană găsit la Tomis [1] poate fi mărturia morții în cetate a unui poet tragic; înfășurat în togă, cu un sul de versuri în mîna stîngă și o mască tragică la picioare — însemnele vocației sale —, poetul are o atitudine meditativă care repetă modelele clasice ale antichității (fig. 4). Tomitan sau străin, poet obscur sau sărbătorit la concursurile dramatice, prezența sa în colonia grecească se datora împrejurărilor culturale care favorizau dezvoltarea manifestărilor teatrale.

Fig. 6. — Figurină de actor din comedia nouă — Callatis

În secolul al II-lea al erei noastre, în timpul împăratului Hadrian, orașele întemeiate pe malurile Mării Negre erau vizitate de o trupă de actori ambulanți[2]; se poate presupune că Histria, Tomis și Callatis, bogate porturi comerciale, nu au fost ocolite în aceste turnee și că localnicii au avut prilejul să asiste la reprezentațiile dramatice neobișnuite date de actorii greci. Importul spectacolului teatral din metropolele de înaltă cultură nu a cunoscut numai această cale concretă.

Apărute în epoca elenistică, figurinele de lut ars reprezentînd actori cu costume și măști de teatru comice sînt reflexul material al personajelor care populau spectacolele antice de comedie; circulația figurinelor însoțea circulația comediilor și fragmentelor comice transmise și reprezentate în întreaga lume greacă. În tipare importate, meșteșugari provinciali turnau pasta de argilă crudă și eroii comici ai teatrului antic ajungeau în piețe, pe tarabele negustorilor, de unde erau cumpărați și duși ofrandă zeilor [3] sau așezați în morminte împreună cu fiole de parfum și oglinzi oxidate[4]; cumpărarea lor presupunea recunoașterea tipurilor comice văzute de orășeni pe scenele de lemn sau de marmură [5],

[1] Colecția Muzeului național de antichități; nr. fișei de înreg. L. 593; dim.: înălț. 0,68, lăț. 0,60; calcar cenușiu. Publicat de Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, Buc., 1910, p. 235—236, nr. 7.

[2] F. Cumont, *Gladiateurs et acteurs dans le Pont*, Paris, 1903, p. 270—279; cf. V. V. Vsevolodski-Gherngross, Русский театр, vol. I, Acad. de Științe a U.R.S.S., Moscova, 1957, p. 20

[3] « . . . Depuse într-un sanctuar, aceste figurine ar fi putut reprezenta persoana însăși, punîndu-se sub protecția zeilor »; Edmond Pottier *Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques*, Paris, 1909, p. 61.

[4] Riturile funerare prevedeau înconjurarea mortului cu obiecte evocatoare ale « vieții pămîntești și omenești, așa cum a cunoscut-o și a trăit-o »; cf. Ed. Pottier, *Les statuettes de terre cuite dans l'antiquité*, Paris, 1890, p. 299—305. Pentru destinația teracotelor v. Pottier și Reinach, *La nécropole de Myrina*, vol. I, Paris, 1888, p. 467—468, » . . . acestea sînt cauzele care au putut să contribuie la apariția unui obicei pe care moda reprezentațiilor dramatice de o parte și de cealaltă gustul artei alexandrine pentru tipurile populare l-au dezvoltat firesc ».

[5] I. Schneider - Lengyel, în *Griechische Terrakotten*, München, 1936, p. 30, susține că specta-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

întîlnite în reprezentația teatrală, mai curînd decît în lectura manuscriselor puțin accesibile.

Printre teracotele dezgropate pînă acum în coloniile grecești din Pontul Stîng, figurinele de actori comici sînt variat reprezentate. În zona templului de la Histria, pe lîngă alte sfărîmături de statuete — ofrande prea puțin prețioase, aruncate de preoți în gropile sacre —, s-a găsit un mic fragment dintr-o figurină aparținînd vechiului tip tanagrean de epocă elenistică: actorul comediilor lui Aristofan [1]. Fragmentul reprezintă trupul actorului acoperit de postișele tradiționale de cîlți și este asemănător celui reprodus și interpretat ca atare în cataloagele de specialitate [2] (fig. 5).

Paiațele comediei vechi, «purtătoarele de cuvînt ale sufletului popular» [3] sînt înlocuite în comedia neo-attică a lui Menandru și a contemporanilor săi cu *caractere* comice. Ilustrarea acestor tipuri moderne, al căror rost era de a satiriza categoriile sociale prin personificare caricaturală, nu a contenit pînă în epoca romană tîrzie, arta umilă a modelatorilor de teracote furnizînd una din cele mai prețioase arhive de istoria teatrului.

În coloniile din Pontul Stîng copiile elenice provinciale sînt greu de deosebit de cele romane [4]; atitudinea, gestul, masca și costumul se pot distinge totuși și galeria figurinelor de actori comici permite asociația cu modelele rafinate grecești. Cele mai bogate cicluri de personaje modelate în lut ars sînt cele ale paraziților — παράσιτες — și bătrînilor — γέροντες.

Sculptat pe basorelieful de la Farnese [5], descris de Athenaios [6] și de Pollux [7], parazitul este unul dintre cele mai cunoscute tipuri ale comediei neo-attice. În săpăturile întîmplătoare de la Callatis au fost des întîlnite figurine reprezentînd paraziți, personaje comice preferate, se pare, de callatieni [8]

torii cumpărau figurine de actori ca amintire la ieșirea din teatre.

[1] Colecția Muzeului național de antichități; argilă albă-gălbuie cu aspect nisipos, fără urme de culoare; dim.: înălț. 0,04.

[2] H. B. Walters, *Catalogue of the terracottas in the department of Greek and Roman antiquities, British Museum*, Londra, 1903, p. 207, C. 239, pl. XXXIV; Ed. Pottier, *Diphilos et les modeleurs...*, p. 79, pl. XVII, nr. 295.

[3] Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, vol. I, Milano, 1953, p. 118.

[4] Ed. Pottier, în *Les statuettes de terre cuite...*, p. 146—147, referindu-se la stilul teracotelor din Crimeea, îl consideră ca pe un stil cu totul particular, de provincialism greu, în care formele se închisesc într-o rotunjime fără eleganță: multe sînt lăsate brute la ieșirea din tipar... gesturile sînt stîngace, draperiile dense, trăsăturile obosite, adesea grimasante. Par, dar par numai, ca fiind de epocă decadentă romană, «.... cu tot importul abundent de tipare grecești, din găurile acestora au ieșit încercări grosolane comparabile cu cele ale decadenței».

[5] Silvio d'Amico, *op. cit.*, p. 135, și Lucien Dubech, *Histoire générale illustrée du théâtre*, vol. I, Paris, 1931, p. 169, reproduc relieful de la Farnese, interpretîndu-l ca pe o scenă de comedie; în stînga apare parazitul.

[6] Athenaios, *Deipnosophistai*, VI.

[7] Pollux, *Onomasticon*, IV, 146—148, în *Lexicographi graeci, Pollucis Onomasticon*, Leipzig, 1900, p 244.

[8] I. Colecția Slobozianu; figurină întreagă din argilă roz, fină, turnată într-un singur tipar, fără cizelură, ușoară; urme abundente de pictură: peste stratul sicativ alb, lac galben, marcînd scurta pelerină și roz uniform pentru mască și părțile neacoperite; dim.: înălț. 0,095, masca 0,023; (fig. 8).

II. Colecția Slobozianu; fragment de figurină din argilă roz-cenușie, cu cizelură sumară a măștii; urme de culoare albă și roz; dim.: înălț. 0,06, masca 0,026 (fig. 7).

III. Colecția Athanasiu; figurină întreagă din argilă gălbuie, turnată într-un singur tipar, cu draperia pelerinei incizată; peste stratul inițial alb, urme de pictură galbenă-portocalie, iar pe masca fragmentară, urme roșii-brune; dim.: înălț. 0,095 (fig. 6).

IV. Colecția Muzeului Severeanu, nr. de înreg. 4564—18946; figurină întreagă din argilă roz-gălbuie, lucrare grosolană; urme de culoare albă și galbenă, pete roșii de arsură; dim.: înălț. 0,076, masca 0,02 (fig. 9).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

(fig. 6, 7, 8, 9). Un exemplar găsit la Histria, laolaltă cu fragmentul de tip tanagrean, prezintă aceleași caracteristici [1] (fig. 10). Întregi sau fragmentare, figurinele sînt scoase din tipare comune, cu mici diferențe de dimensiuni și cizelare: așezat pe o banchetă, actorul a luat o atitudine de umilință voită, cu spinarea încovoiată și capul lăsat pe umărul drept, cu mîinile încrucișate pe piept, « așteptînd fără îndoială un ospăț bun care nu vine » [2]; masca de

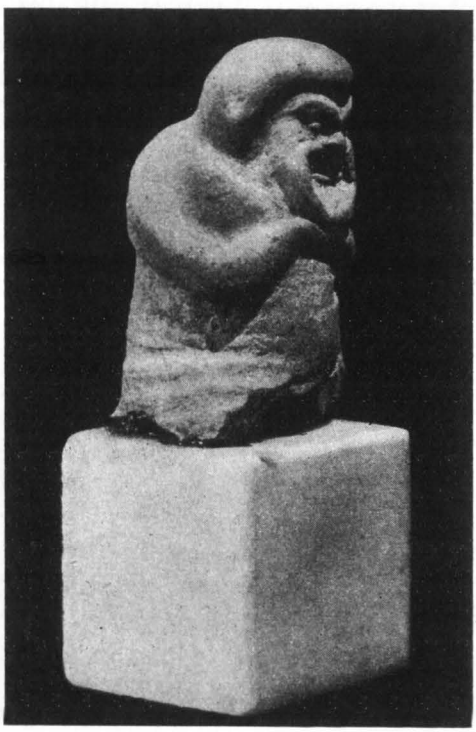


Fig. 7. — Figurină de actor din comedia nouă — Callatis

Fig. 8. — Figurină de actor din comedia nouă — Callatis

parazit modelată în argilă respectă trăsăturile tradiționale notate de Pollux: peruca scurtă și deasă, fruntea netedă, nasul curbat, expresia surîzătoare și vicleană care desemnează ipocrizia personajului [3].

Figurinele de paraziți de la Callatis și Histria sînt lipsite de gestul și mișcarea vie a bunelor modele elenistice [4]; expresia dramatică se concentrează în masca adesea cizelată cu o accentuată predilecție pentru caricatura grotescă. În ciclul de bătrîni ai comediei neo-attice se găsesc exemplare reușite ale căror măști lucrate cu migală întăresc această constatare. « Sprîncenele enorme și gurile strîmbe ale măștilor lui Menandru, aspectul lor în afara naturii », erau artificii caricaturale menite să fixeze caracterele comice în expresia plastică și să înlesnească recunoașterea lor de către spectatori.

[1] Colecția Muzeului național de antichități, nr. de înreg. V, 7954, Histria, 1927—1942; fragment de figurină din argilă cenușie, lucrare grosolană, albită de arsură; dim.: înălț. 0,055 (fig. 10).

[2] Ed. Pottier, *Les statuettes. . . .*, p. 173.

[3] Pollux, *Onomasticon*, *loc. cit.*; H. B. Walters, *op. cit.*, p. 359—360, D. 322, pl. XXXIV.

[4] Ed. Pottier și S. Reinach, *op. cit.*, vol. I—II, p. 471—472, pl. XLV, nr. 318. Cf. și Ed. Pottier, *Diphilos . . .*, p. 104, pl. XXIII, nr. 529, stil elenistic din secolele III—I î.e.n.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

O figurină fragmentară din Tomis [1] poartă una din cele nouă măști comice de bătrîni descrise de Pollux, πάππος πρῶτος — tatăl binevoitor [2]. Masca miniaturală din argilă redă expresia blîndă și mereu îngăduitoare a personajului (fig. 11). Se ivea însă uneori necesitatea ca în cursul aceleiași piese indulgența să alterneze cu asprimea. Masca de ἡγεμὼν πρεσβύτης [3] — bătrînul principal — foarte rar regăsită în teracote [4], este aceea care avea calitatea de a oferi spectatorilor expresia unor stări sufletești contrarii. Profilul drept cu sprînceana mult înălțată și ochiul holbat marca mînia, cel stîng, cu sprînceana lăsată, exprima o dispoziție calmă. O figurină prețioasă descoperită la Callatis [5] prezintă trăsăturile caracteristice acestui tip comic (fig. 12). Actorul este învăluit într-o pelerină lungă pe care o strînge cu un gest energic în mîna dreaptă, în timp ce mîna stîngă este lăsată să cadă liber de-a lungul trupului; modelatorul a cizelat masca de ἡγεμὼν πρεσβύτης cu acel gust ascuțit pentru caricatură, depășind canoanele clasice; expresiile contrarii sînt duse la limită: cu un profil furios și celălalt jovial, figurina reflectă mișcarea interioară a personajului comic, a cărui eliberare din rigorile convenției antice începea.

Fig. 9. — Figurină de actor din comedia nouă — Callatis

Studiul figurinelor de actori comici, adăugat celorlalte mărturii arheologice, poate duce la presupunerea existenței spectacolelor teatrale de comedie în orașele grecești din Pontul Stîng; reconstituirea acestor spectacole nu este însă cu putință. De asemenea, nu se poate aprecia influența pe care teatrul antic ajuns pe coasta dobrogeană ar fi avut-o asupra populațiilor din jur.

Procesul de constituire a fenomenului teatral antic se sfîrșea; închegat în forme dramatice înalte, închise influențelor din afara sclavagismului grec, teatrul antic rămînea izolat între zidurile cetăților. Mai puțin intriga sau sensurile filozofice care reflectau realități străine, cît caracterele desprinse din spectacolul antic — îndeosebi cele comice — ar fi putut pătrunde în spectacolele

[1] Colecția Slobozianu; fragment de figurină din argilă galbenă-cenușie, turnată într-un singur tipar, cu cizelură sumară a măștii și draperiei; urme de pictură galbenă peste stratul inițial alb; masca și mîinile în roz aprins; dim.: înălț. 0,088, masca 0,03.

[2] Pollux, *Onomasticon*, IV, 143—144, p. 243—244.

[3] *Idem.*

[4] E. Maass, *Affreschi scenici di Pompei*, în *Annali dell'Istituto di corrispondenza archeologica*, Roma, 1881, p. 156—157.

[5] Colecția Slobozianu; figurină din argilă roz, fină, cu sclipiri de mica, turnată într-un singur tipar, cu masca intens cizelată, lucrare rafinată; urme de lac galben pe mantie; dim.: înălț. 0,085, masca 0,04.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cu caracter teatral ale triburilor învecinate, alături de măștile vesele ale alaiului dionisiac. Ipotezele rămîn însă temerare.

În timpul colonizării romane (107—271 e.n.) arta înaltă a teatrului grec a fost secondată de luptele de gladiatori, spectacole publice cu caracter oficial organizate de cuceritori în cetățile grecești și în întreaga Dacie Romană.

Luptele de gladiatori s-au dezvoltat în condițiile sclavagismului din riturile funerare etrusce [1]: oficierea sacrificiului uman în timpul funeraliilor pentru îmblînzirea morților și zeilor a devenit cu timpul un spectacol de divertisment sălbatic, oferit poporului la sărbătorile zeilor și aniversările împăraților în imensele amfiteatre din Roma imperială sau în cele clădite modest, ale căror vestigii au fost semnalate însă în orice regiune cuprinsă vreodată în lumea romană.

Fig. 10. — Figurină de actor din comedia nouă — Histria

La Sarmizegetusa [2] a fost dezvelit în întregime amfiteatrul a cărui construcție asemănătoare cu cea a amfiteatrului de la Aquincum [3] presupune desfășurarea atît a luptelor de gladiatori — *munera* — cît și a luptelor cu animale sălbatice — *venationes*. Existența amfiteatrului din Porolissum este dovedită printr-o inscripție în care se recomanda procuratorului Tiberius Claudius Quintilianus, în anul 157 e.n., refacerea «amfiteatrului distrus de vechime» [4]. În epoca romană mare centru al luptelor de gladiatori, orașul Tomis a avut un amfiteatru a cărui existență este recunoscută prin dezgroparea a numeroase stele funerare ale gladiatorilor uciși [5] și a unui relief de marmură reprezentînd o scenă de luptă între un retiar și un gladiator în cuirasă.

Dintre cele păstrate întregi, stela funerară săpată în calcar a gladiatorului libert Skirtos [6] — așa cum consemnează inscripția —, retiar învingător în șase lupte, mort la Tomis, îl reprezintă în costumul caracteristic, cu brațul și umărul stîng înfășurate în benzi, purtînd în mîna stîngă armele de retiar; pumnalul și tridentul [7]. Cîinele care stă la picioarele lui și arma necunoscută

[1] Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, II, 2, Paris, 1896; Georges Lafaye, *Gladiator*, p. 1563.

[2] Ludwig Friedländer u. F. Drexel, *Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms*, vol. IV, Leipzig, 1921, p. 226. Pentru inscripțiile de pe băncile de piatră (*Archäol. Epigr. Mitt.*, VI, 1882, S 113 f, *CIL*, III, 12586), cf. *op. cit.*

[3] *Ibidem*, p. 226; E. Henszlmann, *Das Amphitheater von Alt-Ofen* (Aquincum), în *Ungarische Revue*, I, 1881, Leipzig, Berlin u. Wien, p. 478—487, pl. I, II, III.

[4] *CIL*, III, 836: «amphitheatrum vetustate dilapsum».

[5] Ludwig Friedländer u. F. Drexel, *op. cit.*, p. 231.

[6] Louis Robert, *Les gladiateurs dans l'Orient grec*, Paris, 1940, p. 286: gladiatorii din orientul grec nu sînt prizonieri sau condamnați — ca în spectacolele date de împărați sau de prinți —, ci sclavi sau oameni liberi.

[7] Col. Muzeului național de antichități, nr. fișei de înreg. L. 604. Gr. Tocilescu, *Fouilles et recherches archéologiques en Roumanie*, București, 1900, p. 227, nr. 57; Louis Robert, *op. cit.*, p. 104—105, nr. 44, planșa IV; Gheorghe Ștefan, *Noi monumente epigrafice relative la gladiatorii din Tomis*, în *Bul. științ. Acad. R.P.R.*, 1948, p. 29.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

— « un soi de ghioagă în trei muchii ascuţite » [1] — pe care o ţine în mîna dreaptă pot sugera participarea sa la luptele cu animale sălbatice.

La Tomis au avut loc și *venationes* — spectacole în care se evoca vînătoarea. Epitaful gladiatorului Attalos este o mărturie a desfășurării acestor lupte: după multe victorii, Attalos a fost răpus de un bizon [2]. În frontonul

Fig. 11. — Figurină de actor din comedia nouă — Tomis

Fig. 12. — Figurină de actor din comedia nouă — Callatis

semicircular de deasupra inscripţiei fragmentare, Attalos este reprezentat alături de soţia sa, îmbrăcat în tunică și mantie. Stela a fost găsită lîngă Tomis și datează de la începutul secolului al III-lea al e.n. [3].

Prezenţa în arena aceluiași oraș a lui Agroikos, gladiatorul stîngaci, este semnalată pe o stelă funerară fragmentară care-l reprezintă purtînd scutul și avînd la picioare casca specială străbătută de găuri și două *palmae* încrucișate — simbolul victoriilor obţinute [4]. În distichul de sub relief se menţionează, ca o calitate deosebită, dibăcia sa de a mînui armele cu mîna stîngă — « avînd înarmată cealaltă mînă din cele două » [5].

[1] Louis Robert, *loc. cit.*

[2] Ludwig Friedländer u. F. Drexel, *op. cit.*, p. 231.

[3] Colecţia Muzeului naţional de antichităţi, nr. fișei de înreg. L 605, marmură, dim.: înălţ. 0,64, lăţ. 0.82, gros. 0,115. *Archäol. Epigr. Mitt.*, VIII (1884), p. 9—10, nr. 23; Louis Robert, *op. cit.*, p. 107, nr. 47.

[4] Colecţia Muzeului naţional de antichităţi, nr. fișei de înreg. L. 1417, dim: înălţ. 0,36, lăţ, 0.49, gros. 0,07.

[5] Gh. Ştefan, *loc. cit.*, p. 31.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Luptele de gladiatori sînt motivul ornamental al unei plăci de marmură găsite la Tomis, care a servit poate ca decorație a unui ansamblu arhitectonic legat de aceste lupte. Într-o bordură simplă sînt reprezentați doi gladiatori într-o fază avansată a luptei: cu vîrful tăios al conului de metal pe care-l purtase pe mîna stîngă, adversarul retiarului i-a sfîșiat probabil plasa și apoi

Fig. 13. — Relief de marmură reprezentînd o luptă de gladiatori — Tomis

și-a eliberat mîna din arma eficace aruncată acum la pămînt [1]. Retiarul înarmat cu pumnalul și tridentul s-a antrenat într-o luptă corp la corp cu celălalt gladiator îmbrăcat în zale, cu cnemide și cască rotundă de metal. Relieful spart lasă totuși să se vadă mînerul pumnalului și antebrațul învelit în benzi al unui alt gladiator în luptă; scutul său a căzut [2] (fig. 13).

În epoca romană, Tomis era « centrul politic și religios al comunității orașelor grecești de pe țărmul mării » [3]. Într-o epigramă funerară din Tomis este pomenit un pontarch și archiereus — preot al cultului împăratului de la Roma — originar din Neapolul Samariei, care și-a împlinit oficiul oferind

[1] Louis Robert, *op. cit.*, p. 106, nr. 46. Pentru arma necunoscută — manșonul de metal, *op. cit.*, p. 235—236, nr. 229: stela gladiatorului Myron.

[2] Colecția Slobozianu, dim.: lăț. 0,44, lung. 0,51 și 0,47.

[3] Gh. Ștefan, *loc. cit.*, p. 8: în acest mod autorul explică absența — în Histria și Callatis — a monumentelor epigrafice și sculpturale relative la gladiatori.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

spectacole cu lupte de gladiatori și a purtat în această calitate coroana de aur și mantia de purpură [1].

Eticheta ceremonialului de deschidere a programului, parada gladiatorilor îmbrăcați în hlamide vopsite cu purpură și brodate cu aur și apoi lupta desfășurată în sunetele stridente ale trompetelor și flautelor, biciuirea gladiatorilor osteniți cu curele de piele, înfrigurarea mulțimii care urmărea soarta pariurilor încheiate, făceau ca aceste spectacole să se desfășoare într-o exaltare neînchipuită [2].

Tradiția războinică a luptelor sîngeroase din arenă, spectacole impuse — în condițiile cuceririi romane — de obligațiile politice contractate atît de dacii învinși cît și de coloniile grecești de sub protectorat roman, nu a durat după părăsirea Daciei, străină fiind de rosturile și cerințele populațiilor locale.

Studiul elementelor teatrale din spectacolele străvechi poate fi dus mai departe prin interpretarea formelor teatrale care se regăsesc în folclor. Priveghiul cu măști din munții Vrancei, vrăjile și descîntecele, practicile magice ale jocului *călușarii* consemnate în 1716 în *Descriptio Moldaviae*, conțin elemente teatrale — reflectări tîrzii ale spectacolelor străvechi originare. Alaiul dionisiac a evoluat fărîmițîndu-se în jocuri cu măști de animale și personaje simbolice — datini ale pămîntului. Evoluția și perpetuarea istorică a formelor teatrale arhaice este strîns legată de încadrarea lor inițială în riturile de viață și de moarte ale populațiilor din ținuturile carpato-dunărene.

МАТЕРИАЛЫ, СВИДЕТЕЛЬСТВУЮЩИЕ О ДРЕВНИХ ЗРЕЛИЩАХ В КАРПАТО-ДУНАЙСКИХ ОБЛАСТЯХ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Историческое восстановление древних выступлений театрального характера имеет ограниченные возможности и лишено последовательности. Сведения эпиграфов и древних литературно-исторических источников, пополненные исследованием терракотовых изделий и сохранившихся архитектонических и скульптурных памятников, могут открыть богатые перспективы для изучения древних зрелищ в карпато-дунайских областях.

Между V в. до н.э. и концом III в. н.э. в этих областях встречаются выступления театрального характера, относящиеся к гето-дакийской, греческой и римской культуре и цивилизации. От колдовства и заклинаний до танцев на пиршествах и гето-дакийских обрядов, от торжественных процессий в честь Дионисия до борьбы гладиаторов, все эти зрелища содержат театральные элементы, установление которых полезно в процессе определения явления « театр ». Появление художественного образа как способа отражения и передачи процесса познания зрелища означает возникновение театрального элемента.

Гимноиды, упоминаемые в надписях, театральные скамьи, вделанные в стены, окружающие крепость в Истрии, терракотовые изображения комических актеров — действующих лиц в неоаттической комедии, найденные в Каллажисе и Томисе, представляют собою свидетельства, подтверждающие предположение о существовании театрально-драматических зрелищ в греческих колониях Эвксинского Понта.

Эволюция древних зрелищ и переход архаических театральных элементов в формы современной народной драмы тесно связаны с их первоначальным включением в бытовые и похоронные обряды населения карпато-дунайских областей.

[1] Louis Robert, *op. cit.*, p. 101—103, nr. 41.

[2] Jérôme Carcopino, *La vie quotidienne à Rome, à l'apogée de l'Empire*, Paris, 1939, p. 277—278.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

QUELQUES TÉMOIGNAGES SUR LES SPECTACLES ANCIENS, DANS LES CONTRÉES CARPATO-DANUBIENNES

RÉSUMÉ

La reconstitution historique des spectacles anciens se heurte à des limites et à des discontinuités. Les renseignements fournis par l'épigraphie et par les sources écrites de l'histoire ancienne, complétés par l'étude des terres-cuites et des vestiges de l'architecture et de la sculpture, peuvent offrir de riches perspectives aux considérations sur les spectacles qui se sont déroulés dans l'antiquité sur le territoire carpato-danubien.

Entre le V^e^ siècle avant notre ère et la fin du III^e^ siècle de notre ère, on rencontre dans ces contrées des spectacles relevant des civilisations géto-dace, grecque et romaine. Des incantations et des sortilèges aux danses accompagnant les banquets et aux cérémonies géto-daces, des processions dionysiaques aux combats de gladiateurs, autant de spectacles qui contiennent des éléments de théâtre qu'il est bon de relever pour expliquer le processus de formation du phénomène théâtral. L'apparition de l'image artistique, comme modalité de réflexion et de communication du processus de la connaissance dans l'action du spectacle, signifie l'apparition de l'élément théâtral.

Les hymnoïdes mentionnés dans les inscriptions, les bancs de théâtre encastrés dans le mur d'enceinte de la cité d'Histria, les terres-cuites décorées d'acteurs comiques figurant des rôles de personnages de la comédie néo-attique découvertes à Callatis et à Tomi, constituent des témoignages qui renforcent l'hypothèse de l'existence de représentations théâtrales dramatiques dans les colonies grecques du Pont Gauche.

L'évolution du spectacle ancien et le passage des éléments propres au théâtre archaïque dans les formes du drame populaire moderne se rattachent étroitement à leur intégration initiale aux rites de la vie et de la mort des populations des territoires carpato-danubiens.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

MUZICĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ASPECTE NOI ÎN CREAŢIA SIMFONICĂ ROMÎNEASCĂ CONTEMPORANĂ

de ANDREI TUDOR

Popasul festiv, la 15 ani de la 23 August 1944, ne oferă, ca orice mare aniversare, și prilejul unui bilanț, o trecere în revistă a înfăptuirilor de pînă acum și, totodată, o deschidere de perspectivă spre viitor. Actul epocal de la 23 August, care constituie o dată importantă hotărîtoare în istoria poporului nostru, prin perspectivele măreţe ce le-a deschis, prin transformările substanţiale intervenite, de atunci, în viaţa patriei, înscrie un moment crucial și în dezvoltarea culturii noastre muzicale. El constituie începutul celei mai bogate și mai fecunde perioade din întreaga ei istorie. Niciodată viaţa muzicală n-a fost atît de variată, atît de plină, cuprinzînd mase atît de largi de ascultători. Niciodată, în trecut, nu întîlnim o creaţie atît de bogată și diversă, atît de nouă în tendinţele ei. Subliniind acestea, nu avem în vedere numai dezvoltarea cantitativă, numărul lucrărilor care a crescut considerabil, ci, mai ales, apariţia unor noi trăsături, structurale, caracteristice pentru configuraţia creaţiei muzicale contemporane din ţara noastră.

Eliberarea ţării de sub fascism, de sub tirania claselor exploatatoare, procesul revoluţionar al trecerii de la capitalism la socialism, viaţa nouă care pulsează pe întreg teritoriul republicii, avîntul patriotic al oamenilor muncii în construcţia socialistă și apariţia omului nou, născut și călit în efortul eroic al clădirii viitorului, lupta partidului pentru înfăptuirea năzuinţelor de veacuri ale poporului nostru, constituie trăsăturile majore ale contemporaneităţii noastre. Toate aceste aspecte viguroase ale realităţii, cu dinamica lor revoluţionară, potenţată prin participarea activă a maselor populare, au deschis creatorilor noi orizonturi, le-au oferit bogate și rodnice surse de inspiraţie. Ele au contribuit la schimbarea fundamentală a sferei tematice, deschizînd creaţiei perspectivele luminoase, de largă semnificaţie umană, ale vieţii socialiste.

În strînsă legătură cu prefacerile adînci din baza economică, revoluţia culturală a dus la transformări esenţiale în domeniul culturii și al ideologiei. Ca și bunurile materiale, și valorile spirituale n-au mai rămas un apanaj al unei restrînse pături privilegiate, ci au devenit bunuri ale întregului popor. Pusă în slujba poporului, muzicii i s-a restituit în întregime rolul ei social.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Muzica a căpătat un caracter de masă, oamenii muncii sînt destinatarii operei muzicale; ei își însușesc valorile de preț ale culturii muzicale naționale și universale.

Astfel, tematica nouă a vieții socialiste, iar, de altă parte, publicul nou de oameni ai muncii, căruia i se adresează arta, sînt coordonatele care definesc drumul de dezvoltare a creației muzicale românești contemporane. Istoria culturii noastre muzicale noi, legată de însăși istoria acestor ultimi 15 ani, conține o ilustrare a participării active a muzicienilor noștri înaintați, care, continuînd pe un plan superior tradițiile democratice ale înaintașilor, au adus o contribuție însemnată la lupta poporului, la îmbogățirea patrimoniului culturii sale muzicale.

Dar, de-a lungul acestor 15 ani, drumul de dezvoltare a muzicii noastre n-a fost lipsit de obstacole. Cuceririle muzicii noi n-au fost obținute fără o susținută luptă ideologică împotriva concepțiilor artistice retrograde, împotriva apolitismului, împotriva ideologiei « artei pentru artă », care tinde să despartă pe artist de popor, să limiteze arta muzicală la un joc gratuit al sunetelor. Această acțiune a fost cu atît mai dificilă, cu cît trebuia combătută o anume inerție în gîndire, rezultată din vechi deprinderi, dintr-o formație artistică anumită, dobîndită în școală și întărită prin influențele idealiste, formaliste și cosmopolite, active în atmosfera vieții muzicale de mai înainte. Artistul însuși a trebuit să lupte cu sine pentru a-și învinge această inerție, astfel încît să poată privi cu un ochi proaspăt realitatea înconjurătoare și, prin aceasta, să-și clarifice obiectivele sale artistice. Pe de altă parte, viața însăși, forța noilor realități din țara noastră au avut o puternică influență; ea a produs o transformare în conștiința artistului, atașat poporului său. El n-a rămas nepăsător față de înfăptuirile și victoriile populare, ci s-a alăturat sincer luptei comune, legată de realitățile revoluționare din țara noastră. Pe acest drum spre viața nouă, compozitorii au fost ajutați, nu numai printr-o îmbunătățire a condițiilor materiale de creație, ci, mai ales, prin îndrumarea atentă a Partidului, în clarificarea și precizarea obiectivelor artei legate de popor, artei realist-socialiste. De la cîntecul de masă, mesager direct și imediat al ideilor noi, la fresca monumentală a oratoriului, de la melodia de dans la amplele construcții simfonice, întregul domeniu al muzicii noastre a fost fecundat de suflul vieții noi. Compozitorii s-au apropiat de viață, căutînd să reflecte veridic în muzica lor tot ce are ea esențial în dinamica ei creatoare. Datorită acestei strînse legături cu viața, sezisînd aspectele noului care se dezvoltă în permanentă luptă cu vestigiile trecutului, compozitorii s-au devotat cauzei poporului, au abordat în muzica lor noua tematică, generată de realitățile revoluționare din țara noastră.

Privind în această lumină creația simfonică din anii eliberării, în lucrările cele mai valabile și mai reprezentative, vom putea distinge unele tendințe, unele trăsături fundamentale, care caracterizează procesul ei de înnoire. Așa cum arătam mai sus, acest proces este definit de noua sferă tematică, de forța sentimentelor ei, de măreția și valoarea generală a ideilor ei, iar, pe de altă parte, de larga audiență, căreia muzica îi este destinată. Acești doi factori se condiționează reciproc, se influențează unul pe altul, conferind operei de artă adevărata popularitate. Actualitatea tematicii constă în conținutul ei nou de viață, izvorît din însăși forța realităților revoluționare din țara noastră. Ea presupune și o viziune nouă, majoră, legată de aspectele grandioase ale vieții, în care este angajat întregul popor. Această concepție nouă și largă este evidentă

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

și în felul în care sînt abordate temele istorice din trecutul poporului nostru. În acest sens, compozitorii nu mai tind la « reconstituirea istorică», la crearea unei imagini arhaizante de pitoresc vetust, ci dimpotrivă, ei privesc trecutul din perspectiva actuală, care înseamnă prelungirea și împlinirea aspirațiilor pentru care a luptat poporul în tot decursul istoriei sale. Exaltarea marilor eroi din trecutul de luptă al poporului nostru se înscrie în tematica largă a patriotismului socialist, fiindcă exprimă dăinuirea lui istorică în continuitatea luptei sale revoluționare, care își află izbînda în libertatea lumii socialiste. O nouă viziune luminează și frumusețile naturii patriei, care constituie un cadru al activității omenești, însuflețit de prezența umană. Această tematică majoră — schițată în liniile ei generale —, prin însăși valabilitatea ei general umană, implică și o altă concepție, alte mijloace mai ample de expresie artistică.

Artistul care creează în spiritul metodei realismului socialist, artistul-cetățean, luptător pentru făurirea unei noi societăți, participant activ la efortul colectiv pentru transformarea vieții, abordînd această nouă tematică, trebuie să găsească mijloacele cele mai eficiente pentru ca mesajul său să fie auzit de masele cărora se adresează. Spre aceste obiective artistice, el se sprijină, în creația sa, pe puternicul principiu al metodei realismului socialist: caracterul popular. Cînd vorbim despre caracterul popular, ne referim atît la limbajul muzical, adică la elemente de formă, cît și la conținut, care, împreună, constituie un tot organic, indisolubil. Punînd problema popularității limbajului muzical, care își are, pînă la urmă, izvorul în limbajul muzical popular și, în linii mari, în sfera intonațională contemporană, trebuie să avem în vedere și popularitatea conținutului. Sub acest aspect, trebuie subliniat primatul tematicii, fiindcă este firesc ca tema contemporană — trăită intens de mase și legată de eforturile și dorințele ei de mai bine — să fie aceea care imprimă muzicii adevărata popularitate. Conținutul ei de viață, sensul ei direct și actual, sînt resimțite mai profund și mai puternic de către masele de ascultători, care își află exprimate gîndurile lor cele mai arzătoare într-o muzică de un mare potențial emoțional, mai degrabă decît o muzică întemeiată pe o temă minoră, depărtată de viață, care prin însăși sfera redusă a conținutului ei nu poate solicita cercurile largi ale auditorilor. Tema contemporană este populară, fiindcă conține marile idei ale vremii noastre, întruchipate în aspectele ei esențiale, în eroii tipici ai acestei perioade de frămîntări și transformări epocale. Confesiunea intimă, în registrele minore, nu poate fi cu adevărat populară, fiindcă nu găsește ecou în masa auditorilor. Este în schimb populară acea muzică, în care cît mai mulți ascultători își recunosc dorințele și repulsiile, admirațiile și antipatiile. În această ordine de idei, accesibilitatea decurge, în ultimă analiză, din caracterul popular, larg valabil, al conținutului. Lucrarea muzicală, bazată pe o temă contemporană, este prin însuși acest fapt mai aproape de interesul, de înțelegerea publicului. Inspirată din actualitate, din viața oamenilor care construiesc socialismul, muzica are premisele accesibilității, fiindcă prin toate împrejurările înfățișate, prin viața pe care o descrie, prin eroii pe care îi întruchipează, ea apelează la însăși experiența de viață a maselor, la fondul lor aperceptiv. De aceea, programatismul, din ce în ce mai frevcent în noua creație muzicală, nu constituie o trăsătură conjuncturală, dictată numai de scopul educativ, de ridicare a nivelului muzical al maselor, ci este organic integrat muzicii realist-socialiste, al cărei mesaj are o largă destinație, proprie adevăratei arte.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Creaţia simfonică realizează, în lucrările cele mai bune şi mai reprezentative, o istorie vie, emoţionantă a anilor de după eliberare. O trecere în revistă, cît de sumară, ne arată aspectele variate, multiple ale noii tematici. Evenimentului istoric al eliberării, 23 August, îi este dedicată « Uvertura festivă 23 August » de L. Feldman, dar imaginea acestui moment istoric este cuprinsă în numeroase lucrări simfonice de mai mari proporţii, ea apărînd ca un moment culminant în desfăşurarea luptei revoluţionare a poporului nostru («Simfonia Republicii» de N. Buicliu, «Cîntarea Romîniei» de Matei Socor, « Simfonia reconstrucţiei » de A. Mendelsohn etc.). Una dintre primele acţiuni de după eliberare, munca brigăzilor de tineret pe şantierele de la Bumbeşti-Livezeni, Salva-Vişeu şi Lunca Prutului, pentru reconstruirea ţării a fost evocată în Simfonia a III-a (« Reconstrucţia ») de A. Mendelsohn. Instaurarea republicii, actul istoric, prin care poporul şi-a preluat soarta în propriile sale mîini, a fost cîntată în « Simfonia Republicii » de N. Buicliu. Lupta Partidului pentru libertatea poporului şi jertfele eroilor clasei muncitoare se reflectă în tabloul simfonic « Tovarăşei căzută în ilegalitate » de Sabin Drăgoi, în poemele simfonice « Prăbuşirea Doftanei » de A. Mendelsohn, « Evocare-Donca Simo » de D. Bughici etc. Marea Revoluţie Socialistă din Octombrie, deschizătoare a unei noi ere în istoria omenirii, şi-a aflat expresia majestuoasă în poemul simfonic « Mama » de Matei Socor. Simfonia a IV-a («Apelul păcii») de A. Mendelsohn, «Uvertura festivă pentru pace» de Gh. Dumitrescu etc. au fost inspirate din solidaritatea internaţională a oamenilor muncii, din lupta popoarelor pentru apărarea păcii şi a muncii constructive. Acţiunea pentru transformarea socialistă a agriculturii şi viaţa nouă a ţărănimii muncitoare se reflectă, în diferitele ei aspecte, în suita simfonică « Petrecere populară » de Sabin Drăgoi, în uvertura « Sărbătoare într-o gospodărie colectivă » de N. Buicliu, în suita « O zi de vară la ţară » de Zeno Vancea, în rapsodiile de Paul Constantinescu, Marţian Negrea, Zeno Vancea, Mircea Basarab, în suita « Cînd strugurii se coc » de Mihail Jora, în dansurile simfonice de Paul Constantinescu, Th. Rogalschi, M. Socor, în suita de dansuri de Pascal Bentoiu, în Suita a III-a de Ion Dumitrescu, în « Divertismentul pentru două clarinete şi orchestră de coarde » de D. Capoianu etc. Natura patriei este înfăţişată în suitele «Munţii Apuseni» de Marţian Negrea, « Delta Dunării » de Paul Constantinescu, în poemele simfonice « Prin munţii noştri » de L. Profeta şi « Poemul Carpaţilor » de A. Paşcanu sau, într-o concepţie mai amplă, în « Simfonia primăverii » de Marţian Negrea. Un alt aspect nou este acela al evocării figurilor din cultura noastră, ca, de pildă, Simfonia a II-a (dedicată lui George Enescu) de Sigismund Toduţă, poemul simfonic, de inspiraţie eminesciană, « Luceafărul » de Pascal Bentoiu, « 6 tablouri simfonice, pe o temă de Anton Pann » de Th. Grigoriu, Simfonia a VI-a (în memoria lui George Enescu) de Alfred Mendelsohn, sau a personalităţilor din cultura universală, cum este Simfonia a III-a (« Ovidiu ») de S. Toduţă.

Enumerînd aceste aspecte ale vieţii noi, cuprinse în creaţia simfonică romînească de azi, trebuie să remarcăm în creaţiile cele mai reprezentative tendinţa spre măreţie, spre monumental, determinată de însuşi caracterul major al tematicii. Prin însăşi perspectiva lor amplă, prin adeziunea largă a maselor, pe care o subînţeleg, aceste teme vizează spre formele muzicale mari, monumentale. Ele implică o viziune grandioasă, care îşi găseşte dimensiunile cele mai adecvate în concepţia simfonică, sinteză a gîndirii muzicale. Simfonismul,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în accepţia lui cea mai înaltă, aşa cum a fost întruchipat de Beethoven, este arta ideilor şi sentimentelor majore.

Dacă ne gîndim la simfoniile cele mai populare şi, totodată, cele mai reprezentative pentru spiritul artei beethoveniene, anume la « Eroica », la « a 5-a », « a 7-a » sau « a 9-a » cu emoţionantul apel la « înfrăţirea milioanelor de oameni », trebuie să observăm că popularitatea — mult mai mare în raport cu celelalte simfonii ale sale —, accesibilitatea lor, se datoresc, în ultimă analiză tematicii: marile idei de libertate, de dragoste şi înfrăţire a oamenilor — năzuinţele cele mai înalte ale umanităţii. Purtătoare a marilor idei, simfonia lui Beethoven vizează spre marile colectivităţi, spre imensele audienţe populare, cărora le clamează apelul ei înflăcărat şi mobilizator. În muzica sa răsună ecoul marilor serbări populare din timpul revoluţiei franceze, în care se călea voinţa unanimă de luptă revoluţionară. Importanţa şi noutatea artei beethoveniene a constat în forţa ei mobilizatoare, fiindcă — aşa cum observa un comentator al simfoniilor sale — « au existat compozitori de mîna a doua care au găsit melodii mai frumoase, dar criteriul marii arte simfonice nu este frumuseţea facturii sau originalitatea invenţiei, ci capacitatea de a cuprinde masele, puterea de a le emoţiona şi a le îndrepta către aceleaşi ţeluri ». Plenitudinea conţinutului a determinat şi forma, şi mijloacele, şi acea putere de iradiere a orchestrei, şi anexarea, în « a 9-a », a vocii umane, nu numai pentru a potenţa sonoritatea sau pentru a preciza ideea libertăţii şi a înfrăţirii oamenilor, ci, mai ales, pentru a semnifica însăşi umanitatea, care îşi cîntă idealurile. Astfel, specificul simfoniei beethoveniene constă, în primul rînd, în concepţia ei grandioasă, în capacitatea de a transmite maselor de ascultători marile idei, pe care le vehiculează. Tematica înaltă, majoră, este atît de importantă în simfonie, încît după Beethoven, cînd marile idealuri ale revoluţiei au fost trădate, nici unul din marii romantici germani n-a mai atins înălţimile beethoveniene. Chiar despre simfoniile lui Brahms, care a fost cel mai aproape de tradiţia beethoveniană, s-a spus că sînt o «monumentalizare a muzicii de cameră» (poate cu excepţia finalului din Simfonia I-a), tocmai fiindcă, prin însăşi sfera lor de idei şi sentimente, vizează spre un auditoriu mai limitat. În sensul cel mai înalt, simfonia nu este o amplificare a muzicii de cameră pe plan orchestral, ci ţine de concepţia ei proprie, în care grandoarea se află nu numai în proporţii, ci, îndeosebi, în mesajul transmis maselor largi de ascultători.

Am amintit acestea, pentru a sublinia că simfonismul, în spiritul beethovenian, este cel mai apt să întruchipeze marile idei ale glorioasei noastre epoci.

Sub acest aspect, dezvoltarea creaţiei noastre simfonice, numărul mare de piese simfonice scrise în ultimii ani, nu trebuie privite în primul rînd drept rezultatul unei evoluţii lente de la Enescu încoace şi al ridicării nivelului general de măiestrie. Dimpotrivă, în procesul de creştere a nivelului de măiestrie, tematica nouă a vremii noastre, care îşi găseşte cea mai deplină realizare muzicală în simfonism, a pus noi probleme creatorilor. Concepţia nouă, trecerea de la viziunea pastorală, de gen, la tablourile mari ale vieţii şi luptei poporului, a determinat şi abordarea formelor simfonice dezvoltate.

Pornind de la primatul noii tematici, una din trăsăturile caracteristice creaţiei noastre simfonice este tendinţa spre monumentalitate. O întîlnim şi în trecutul muzicii noastre, dar numai la Enescu şi în numai cîteva lucrări. De pildă, Rapsodia I-a se înscrie în dimensiunile mari ale unei fresce, în care este înfăţişată, cu o forţă cuceritoare, în sclipitoare culori orchestrale,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

vitalitatea și dinamica voioșie populară. Și, fără îndoială, popularitatea mare a acestei lucrări se datorește conținutului ei major, concepției ei monumentale. Dintre lucrările lui Enescu, am situa în aceeași categorie, preludiul la unison din Suita I-a, cu arcul lui melodic imens, de o mare intensitate expresivă; Simfonia I-a, impetuoasă și avîntată; « Octetul », care prin conținutul lui bogat, prin plenitudinea melodiilor și prin arhitectura lui grandioasă, depășește concepția muzicii de cameră (de altfel, însuși Enescu spunea despre această lucrare că este « un berlioz de cameră »), și, în sfîrșit, Simfonia a III-a, cu viziunea ei dantescă a vieții, a războiului, exceptînd finalul care n-are deschiderea de perspectivă luminoasă a tradiției mari beethoveniene.

În creația simfonică de astăzi, marile idei ale vremii noastre au determinat o nouă viziune, o concepție simfonică amplă. Mesajul artistului nu mai este limitat la modul intimist al confesiunii, ci aspiră la zonele elevate ale gîndirii și trebuie să aibă forța de pătrundere a apelului adresat marilor mase populare. Tema luptei pentru pace, de pildă, a impus o viziune amplă Simfoniei a IV-a « Apelul păcii » de Alfred Mendelsohn. După evocarea ororilor războiului, a conflictului dramatic dintre forțele păcii și cele ale războiului, intervenția, în final, a corului care cîntă « Semnați apelul, legămînt... » (versuri de A. Toma) luminează toată desfășurarea acțiunii muzicale, aducînd concluzia optimistă, de încredere nestrămutată în forțele păcii care vor birui. Finalul coral, apoteotic, cu perspectiva largă a viitorului, care încununează edificiul simfonic, ține de tradiția beethoveniană. Aceeași tendință spre monumental se observă și în Simfonia a II-a « Simfonia Republicii » de N. Buicliu. Acțiunea muzicală sugerează suferințele poporului, lupta lui pentru libertate, războiul și eliberarea, culminînd cu instaurarea Republicii. Și aci, intervenția corului, în final, nu are numai rolul de amplificare a forței sonore, ci se înscrie organic în dramaturgia simfoniei, apariția vocii umane semnificînd însăși prezența maselor populare victorioase. Un alt mod de folosire a vocii umane în simfonie și o aceeași viziune muzicală largă întîlnim în poemul simfonic « Mama » de Matei Socor, compus pe versurile poemului cu același titlu de Maria Banuș. Tema măreață a poemului — Marea Revoluție Socialistă din Octombrie, simbolizată prin imaginea mamei, care, în chinuri și suferință, dă naștere vieții noi a omenirii — a impus o tratare simfonică amplă, care să exprime și dramatismul luptei revoluționare a clasei muncitoare și măreția victoriei ei. Solo-ul de contraltă, integrat desfășurării simfonice, n-a fost introdus numai pentru a preciza sau a face accesibilă acțiunea muzicală, ci pentru a întări, prin prezența emoționantă a vocii omenești, semnificația general umană a Marii Revoluții Socialiste. Aceeași perspectivă largă a monumentalului întîlnim și în Simfonia I-a de Ion Dumitrescu, în Simfonia a VI-a de A. Mendelsohn în Simfonia a III-a « Ovidiu » de Sigismund Toduță, în larga respirație a poemului simfonic « Luceafărul » de Pascal Bentoiu etc.

Dar, așa cum arătam, aceste tendințe, dictate de amploarea tematicii, se observă nu numai în simfoniile propriu-zise sau în poemele simfonice, ci și în rapsodii sau în suite simfonice. Dacă comparăm, de pildă, « Două dansuri românești, pentru suflători, pian și baterie » sau cele « Două schițe simfonice » (Paparudele și Înmormîntare la Pătrunjel) de Theodor Rogalschi, cu cele « Trei dansuri simfonice » scrise în 1951 de același, ne dăm seama că tendințele generale ale creației de după 23 August au marcat evoluția compozitorului, determinînd o schimbare de perspectivă artistică. Cele

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

« două dansuri romînești » au vervă, sînt spirituale și pline de culoare, dar prezintă un singur aspect, o imagine minoră, lipsită de dinamica cuceritoare a dansului. De altfel, compozitorul nici n-a avut în vedere altceva și ceea ce și-a propus a reușit. Aceeași concepție se observă și în cele « două schițe », în care autorul, vizînd spre umor, spre pitoresc, se concentrează spre anume aparențe, care se pretează șarjei. Spre deosebire de acestea, « trei dansuri simfonice » dovedesc o viziune mai cuprinzătoare. Prin alura lor impetuoasă, prin trăsăturile viguroase și culorile strălucite, dansurile sugerează și un cadru amplu, în care se simte parcă spațiul, desfășurarea tumultuoasă a unei serbări populare. Astfel, o nouă perspectivă a vieții a determinat și măreția tabloului, zugrăvit în tripticul simfonic de Th. Rogalschi.

O evoluție asemănătoare prezintă și creația lui Mihail Jora, care, de la nuanțele impresioniste, cu lumina filtrată a « Priveliștilor moldovenești » a mers spre viziunea directă, viguroasă, spre culoarea incisivă din suita « Cînd strugurii se coc », în special în finalul, conceput în spiritul Rapsodiei I-a de Enescu. Aceleași trăsături pot fi remarcate și în creația lui Paul Constantinescu: Rapsodia a II-a, dansurile « Ciobănașul », « Brîul », « Oltenească », se disting prin amploarea facturii, prin caracterul spectaculos al tabloului muzical pe care îl înfățișează.

Aceeași viziune largă caracterizează și lucrările simfonice inspirate din priveliștile naturii patriei. În « Delta Dunării » de Paul Constantinescu, în suita « Munții Apuseni » de Marțian Negrea, străbătute de un puternic sentiment al naturii, muzica nu ne comunică o « impresie », ci se impune ca o trăire intensă a măreției peisajului.

Aspectele puternice ale vieții au avut o influență profundă asupra artistului, asupra concepției sale și au pătruns chiar în acele domenii muzicale, mai puțin apte de a cuprinde, de a exprima noua tematică. În acest sens, « Concertul pentru orchestră de coarde » de Paul Constantinescu ne oferă un exemplu semnificativ. Concertul nu se bazează pe o temă concretă, cu un sens programatic, dar conținutul lui emoțional reflectă forța și dramatismul vieții din zilele noastre. Scris inițial pentru cvartet de coarde, concertul a fost ulterior transcris, fără modificări esențiale, pentru orchestră. În această formă, Concertul nu apare însă, ca o potențare pur sonoră, orchestrală, a cvartetului; prin concepția lui largă, prin dramatismul rezultat din bogatul conținut emoțional, concertul se împlinește firesc în dimensiunile orchestrale, fiindcă însăși plenitudinea conținutului și exprimarea lui în ampla tratare simfonică depășesc cadrul muzicii de cameră. De asemenea, nu întîmplător, « Cvartetul de coarde nr. 1 » (Cvartetul păcii) de Ion Dumitrescu și-a găsit, datorită viziunii lui simfonice largi, o expresie mai avantajoasă, mai proprie dinamicii lui viguroase, în versiunea pentru orchestră de coarde. Astfel, și aceste lucrări, scrise inițial pentru formații de cameră, marchează, atît prin bogăția conținutului, cît și prin perspectiva pe care o implică, tendința spre monumentalitate, caracteristică creației noastre contemporane.

Dar tematica nouă, cu aspectele conflictuale ale vieții în desfășurarea ei dialectică, revoluționară, conține și elementul dramatic, care de asemenea își găsește expresia adecvată în dramaturgia simfonismului. Contrastul dintre temele muzicale, dezvoltarea tematică, prin îmbinarea, suprapunerea sau transformarea temelor — «conflictul intonațional », cum îl numește Asafiev — este propriu întruchipării muzicale a unei acțiuni dramatice. Lupta continuă a forțelor populare împotriva a tot ce e vechi și împiedică mersul înainte,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

opoziția dintre trecutul de suferință al poporului și viitorul luminos, pe care și-l clădește, ciocnirea dintre forțele păcii și cele ale războiului, toate aceste idei conținute în tematica actuală, sînt înfățișate, în dinamica lor dramatică, prin mijloacele simfonismului. Cele mai reprezentative simfonii, care reflectă veridic viața în sensul dezvoltării ei, deși înfățișează aceste aspecte dramatice ale realității, au o accentuată notă de optimism, de încredere în forțele biruitoare ale vieții. Acest sentiment puternic, robust, legat de însești năzuințele poporului, rezultă din poziția fermă, activă a artistului, care nu este un spectator detașat de frămîntările dramatice ale actualității, desprins de colectivitate. El nu privește viața de la distanță, ci o trăiește cu intensitate, cu emoție; solidar cu poporul și cu destinele lui, privește curajos spre viitorul spre care se îndreaptă omenirea. În această concepție, acțiunea dramatică nu duce la un deznodămînt tragic, nu se rezolvă prin concluzia pesimistă a abdicării sau a înfrîngerii. În numeroase simfonii și poeme simfonice, amintite mai sus, viziunea măreață și luminoasă a viitorului, ca mod de soluționare a conflictului dramatic, este organic legată de rezolvarea interioară, muzicală, exprimată în finalul simfonic. Acest mod de a rezolva finalul simfonic este, de asemenea, în spiritul simfoniei beethoveniene — ca în « Eroica » sau, mai ales, în « a 9-a » — cu apoteoza finală proiectată spre imaginea luminoasă a viitorului umanității. Corul final în simfonii, așa cum a fost inițiat de Beethoven, este un mod, și unul dintre cele mai eficient și mai organic integrate muzicii, al programatismului, fiindcă luminează și subliniază sensul întregii desfășurări muzicale. El apare ca o necesitate internă a dramaturgiei simfonice. În acest sens, programatismul a pus compozitorilor probleme noi de măiestrie pentru a găsi în muzică înseși mijloacele de a o face mai clară, mai plastică și mai accesibilă maselor de ascultători, cărora li se adresează. Astfel, în unele simfonii sau poeme simfonice romînești, chiar temele muzicale sînt alese astfel, încît să sugereze, să exprime cît mai bine, cît mai precis, ideea. Unul din aceste mijloace constă în utilizarea cîntecelor revoluționare de mare circulație, a cîntecelor de masă, sau inventarea unor teme originale, cu caracterul intonațional al cîntecului de masă, revoluționar. Aceste mijloace au fost folosite și de clasici, fiindcă apelau la fondul aperceptiv muzical al unui cerc larg de ascultători. Melodiile din finalul Eroicei lui Beethoven, chiar dacă nu citează un cîntec cunoscut, au caracterul intonațional al cîntecelor revoluției franceze. Schumann, de asemenea, a introdus un fragment din refrenul « Marseillezei » în muzica celor « Doi grenadieri » pentru a-i preciza sensul; Ceaikovski a folosit, pentru aceleași motive, « Marseilleza » în uvertura « 1812 ». Exemple asemănătoare găsim și în creația noastră simfonică, în numeroase lucrări. În primii ani de după eliberare, cînd toate eforturile erau îndreptate spre reconstrucția țării, brigăzile tineretului au participat, cu mare avînt, la șantierele de construcție de la Bumbești-Livezeni, Salva-Vișeu etc. Un cîntec, compus atunci și închinat brigadierilor, a fost « Hei-rup » de M. Vescan. El a ajuns repede foarte popular, devenind un imn de raliere, un simbol al tinerilor muncitori. Acea perioadă de avînt tineresc, de entuziasm al muncii și-a găsit expresia în Simfonia a III-a (« Simfonia reconstrucției ») de A. Mendelsohn, în care autorul, pentru a concilia programul cu materialul muzical însuși, a folosit, în prima parte și în finalul simfoniei, elemente din cîntecul « Hei-rup ». În poemul simfonic « Prăbușirea Doftanei », de același autor, suferința celor închiși la Doftana și uciși sub zidurile închisorii, prăbușite de cutremurul din 1940, este evocată prin « Doina Hașului », iar

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

lupta clasei muncitoare prin intonațiile combative ale cîntecului « Nu bate ». Finalul subliniază simbolul « prăbușirii Doftanei » proiectînd pe acest sfîrșit tragic o lumină: idealurile pentru care au suferit și au murit atîția luptători ai poporului s-au împlinit prin eliberarea țării de către armatele sovietice. Momentul eliberării este sugerat, în muzica poemului, prin motive ale imnului sovietic. Un rol asemănător are și cîntecul revoluționar grec « Starmata », în poemul simfonic « Flori pentru Nikos Belloianis » de Alfred Mendelsohn. În poemul « Cîntarea Romîniei » de Socor, un cîntec popular romînesc, « Cîntecul lui Budac », este introdus în materialul tematic muzical, pentru semnificația lui revoluționară.

Tot sub aspectul programatismului, folclorul, care este integrat organic creației noastre simfonice, este considerat un factor al accesibilității, nu numai sub aspectul intonațional al limbajului muzical, ci și prin virtualitățile sale programatice. Muzicianul Pascal Bentoiu observa că « în folclor nu există muzică pură, muzică ce nu este legată de vreun fel de text, de prilej sau de mișcare ». Ca o exemplificare a potențialului programatic al folclorului, se arată că Enescu, ori de cîte ori a scris muzică cu program, a folosit din abundență elementul folcloric, iar, în alte lucrări, fără titlu sau program declarat, există totuși un program latent, datorită predominanței elementului folcloric. Iată, deci, că dincolo de problemele formale — a armonizării corespunzătoare caracterului modal al melodiei populare, a dezvoltării tematice și folosirii lui în formele mari simfonice clasice etc. — folclorul pune și pe aceea a conținutului, a sensului expresiv.

Încă Enescu spunea că utilizarea folclorului nu garantează autenticitatea caracterului popular. În 1912, cînd Enescu afirma: « Noi nu putem încă spune că avem acel parfum al decorului natural al regiunilor noastre, filtrat prin geniul compozitorilor, care să distingă muzica romînească. El se va cunoaște numai după ce generații de artiști se vor inspira din natura noastră, cu nopțile noastre scînteietoare, cu ciobanii care hăulesc, cu cîinii noștri care latră. Numai după ce multe, cît mai multe temperamente cu adevărat artistice vor vibra sincer în fața acestui mediu, se va putea spune că muzica lor are un caracter care ne este propriu ». El postula, în fapt, o puternică și sinceră legătură cu viața, cunoașterea profundă a realității romînești.

Dacă în creația noastră muzicală actuală se conturează din ce în ce mai mult fizionomia ei proprie, care o deosebește de orice altă muzică, aceasta se datorește tendinței, din ce în ce mai puternice, a compozitorilor de a înfățișa realitatea, sub aspectele ei multilaterale, în creația lor.

În interacțiunea dintre conținut și formă, primul factor are o influență preponderentă. S-a arătat, în exemplele citate mai sus, cum un nou conținut a determinat și noi trăsături în muzica noastră simfonică. În această privință, dezbaterile relative la modul de a integra folclorul ca element constitutiv în marile forme simfonice, nu trebuie judecate numai sub aspectul formal. Compozitorii înaintași din veacul trecut au atras atenția asupra valorii folclorului pe care au încercat să-l adapteze formelor clasice. Gavril Musicescu sezisează, cel dintîi, specificul modal al melodiei populare, care reclamă alte mijloace decît acelea ale armoniei clasice, bazată pe modul major. De la Enescu, care a dat splendide și variate exemple în opera sa — Rapsodiile, Suita I-a pentru orchestră, Sonata I-a pentru pian, Sonata a III-a pentru vioară, « Suita sătească », « Impresii din copilărie » etc. — compozitorii au căpătat o viziune mai adîncă, mai organică a folclorului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Problemele suscitate de folclor — și rezolvate în cele mai bune lucrări din noua noastră creație — au fost multiple: melodia, armonia, ritmul, polifonia, orchestrația etc. Melodia, ca element de bază al muzicii, a pus două probleme esențiale: aceea a armonizării și aceea a dezvoltării ei în așa-numitul travaliu tematic în formele mari clasice. Armonizarea, pe temeiul funcțiilor treptelor I, IV, V ale majorului clasic, nu putea cuprinde melodiile populare, modale, cu funcțiile ei specifice și cu posibilitățile unei polivalențe armonice. În strînsă legătură cu aceasta, melodia populară a fost abordată și sub aspectul dezvoltării ei în formele simfonice. Dezvoltarea tematică a muzicii clasice se bazează pe divizarea melodiei în fragmente, în motive, care, în înșiruirea lor, sînt sudate datorită forței de coeziune a armoniei. Datorită cerințelor ei armonice specifice, melodia populară este mai puțin favorizată de acest mijloc clasic de dezvoltare. În schimb, caracterului monodic al cîntecului popular îi este proprie dezvoltarea melodică, cu variația continuă, rezultată din însăși depănarea, nedeterminată de armonie, a firului melodic. În creația noastră simfonică, aceste probleme sînt soluționate într-un fel sau altul, dar conciliate cu cerințele materialului melodic și în funcție de necesitățile expresive.

Dar aceste probleme, formale în aparență, s-au născut din nevoia de a păstra specificul cîntecului popular, de a nu-i altera caracterul, sensul expresiv, ceea ce, în ultimă instanță, este tot o problemă de conținut.

Această problematică este caracteristică noii noastre creații muzicale, în care folclorul este un element de bază, și dovedește o nouă atitudine față de cultura populară. Ea se înscrie pe linia tradiției enesciene. Cerînd compozitorilor « vibrația sinceră în fața mediului », el n-a făcut decît să le îndrepte atenția spre izvoarele vii ale cîntecului popular. Compozitorii Bartok sau Kodaly, cărora muzica populară maghiară le-a pus probleme similare, au arătat adesea importanța cunoașterii *directe* a folclorului. La fața locului, în legătură cu însăși viața care a produs cîntecul, ei au notat melodia, dar totodată au surprins intonațiile, modul specific de interpretare, care revelează viața sufletească a țăranului.

În creația noastră simfonică din ultimii ani, noua sferă tematică a determinat o privire mai profundă și mai cuprinzătoare a folclorului. Cîntecul sau dansul popular nu este un material muzical pur, care poate fi preluat din colecțiile de melodii, detașat de sursa de viață, care l-a produs, ci un document uman. Legătura din ce în ce mai strînsă a compozitorilor cu viața, cunoașterea, pe teren a realităților, a condițiilor în care se naște cîntecul, a dus la o altă concepție despre folclor. Folclorul este însăși viața transformată în cîntec. Asemenea vieții, în continuă dezvoltare, și folclorul este privit în permanenta lui devenire. Predilecției pentru melodiile arhaice, criteriilor estetizante, conform cărora o melodie era considerată cu atît mai « autentică », cu cît era mai stranie, mai exotică, i-a luat locul o concepție științifică, realistă. Folclorul nu este, un « muzeu de melodii pietrificate ». Văzut în dezvoltarea lui, strîns legat de noile condiții de viață, cîntecul popular se înnoiește, prezintă noi trăsături. De altă parte și unghiul sub care este privit e mai larg, cuprinzînd aspectele multiple ale vieții. O vreme, folclorul a fost limitat la creația muzicală țărănească, iar cîntecul lăutăresc era considerat de « puriști » un subprodus, o degradare a cîntecului țărănesc, singurul autentic. Evident folclorul țărănesc, clasic, reprezintă trăsătura dominantă a creației actuale, fiindcă intră, ca un element constitutiv, primordial, al limbajului muzical național. Dar, așa cum arată compozitorul Zeno Vancea, « problema limbajului muzical

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nu trebuie văzută static, ca un cadru fix, închegat pentru totdeauna, ci în sensul unei continue dezvoltări », în raport cu necesitățile unui nou conținut și cu noile mijloace de expresie, pe care acesta îl implică. De aci și varietatea de aspecte pe care o oferă noua creație în lucrările lui Mihail Jora («Cînd strugurii se coc»), Paul Constantinescu (Concertul pentru orchestră de coarde, Dansurile simfonice), Ion Dumitrescu (Suita a III-a, Simfonia și Simfonietta), Zeno Vancea (Simfonietta, Rapsodia), Const. Silvestri (Trei piese pentru orchestră de coarde), Marțian Negrea (« Munții apuseni », « Simfonia Primăverii ») etc. sau, dintre tineri, A. Stroe, Anatol Vieru, Pascal Bentoiu, D. Capoianu și alții. Aceeași necesitate a lărgit sfera folclorului cu romanța, cîntecul de lume și, mai ales, cu ceea ce constituia folclorul muncitoresc: cîntecul revoluționar și cîntecul de masă, care își are sursa, deopotrivă în cîntecul popular și în intonațiile cîntecelor revoluționare internaționale. În acest sens, creația actuală ne oferă numeroase exemple: Cîntecul țărănesc revoluționar este prezent în « Cîntarea Romîniei » de Matei Socor («Cîntecul lui Budac»), sau în « Variații pe tema unui cîntec revoluționar » de Zeno Vancea («Mugur, mugurel») etc. Lucrările simfonice de A. Mendelsohn (Simfoniile a III-a și a IV-a), N. Buicliu (Simfonia a II-a), D. Bughici (poemul «Evocare») etc. se bizuie pe intonațiile cîntecului de masă sau, așa cum s-a arătat mai sus, pe melodii revoluționare internaționale cu circulație folclorică (poemele « Prăbușirea Doftanei » și « Flori pentru Nikos Belloianis » de A. Mendelsohn). Variațiunile pe o temă de Anton Pann, suita « Bucureștii de altă dată » de Mircea Chiriac, se inspiră din sfera cîntecului de lume și a romanței. În aceeași ordine de idei, se cuvine a semnala că creația unor compozitori ca Adalbert Markos (Suita « Dansuri secuiești », Rondo pe teme ardelenești), Dely Szabó-Géza (Uvertura « Viața nouă »), Zoltán Aladar (Suita « Dansuri din Korund »), Hajak Carol (Rapsodia secuiască), Jodal Gabór (Simfonietta), V. Demian (Concertul de vioară), Kosma Geza etc. a adus în orizontul creației simfonice folclorul naționalității maghiare conlocuitoare, tot așa cum piesa simfonică « Dans tătar » de Th. Grigoriu de exemplu, denotă interesul compozitorilor pentru creația populară a celorlalte naționalități din cuprinsul republicii.

Un alt aspect caracteristic pentru noua noastră creație simfonică este dezvoltarea puternică a concertului instrumental. În trecutul muzicii noastre pot fi menționate prea puține lucrări de acest gen (concertele de vioară de Ed. Caudella, Concertul de violoncel de Const. Dimitrescu, Simfonia concertantă pentru violoncel și orchestră de George Enescu). Concertul n-a fost cultivat în trecut de către compozitorii noștri, fiindcă nu era legat de o necesitate a vieții noastre muzicale din acea vreme, cînd soliștii romîni aveau rar acces în concertele simfonice, reglementate de interesele comerciale ale impresarilor. În noile condiții din țara noastră, unde cultura este o problemă de stat, o dată cu dezvoltarea puternică a vieții muzicale, o dată cu afirmarea atîtor valoroși pianiști, violoniști, violonceliști etc. care și-au cîștigat o prețuire bine meritată atît în țară, cît și în străinătate, compozitorii au abordat acest gen în scopul de a crea un repertoriu romînesc necesar soliștilor noștri. De altă parte, concertul instrumental solistic este mai accesibil prin caracterul lui spectaculos, demonstrativ, datorit problemelor de virtuozitate pe care le pune. Astfel, ca gen, concertul este mai aproape de înțelegerea și prețuirea maselor de ascultători.

Între concertele scrise în ultimii ani, amintim concertele de pian de Paul Constantinescu, Pascal Bentoiu, Virgil Gheorghiu, Al. Velehorski, V. Demian etc.; concertele de vioară de Paul Constantinescu, Const. C. Nottara,

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

A. Mendelsohn, Matei Socor, Mircea Basarab, I. Vexler, D. Capoianu, V. Demian precum și « Poemul concertant pentru vioară și orchestră » de L. Feldman și « Rapsodia concertantă pentru vioară și orchestră » de Em. Elenescu; Concertul de flaut de L. Feldman, Concertul de oboi de Th. Grigoriu și altele. Trebuie relevată de asemenea tendința de a introduce și în genul concertului, elementul programatic ca, de pildă, în « Balada haiducească » pentru violoncel și orchestră de Paul Constantinescu. Mai trebuie semnalată, în legătură cu accesibilitatea concertului, încercarea de a introduce în orchestră instrumentele populare. În acest sens, menționăm « Fantezia pentru țambal și orchestră » de Florin Comișel, iar pe plan orchestral « Rapsodia pentru orchestră de instrumente populare » de Mircea Chiriac.

Relevînd aceste trăsături principale, din care se desenează fizionomia nouă a creației noastre simfonice, am arătat și legătura ei organică cu noua sferă tematică, cu condițiile care i-au determinat dezvoltarea. Pornind de la noua tematică, trăind cu intensitate viața, fiecare compozitor și-a găsit mijloacele proprii temperamentului, sensibilității sale, pentru a o exprima în muzica sa. Inovația formală, abstractă, caracteristică muzicii occidentale, golită de conținut sau avînd un conținut depresiv, reflectînd însăși decadența lumii burgheze, este străină creației noastre, care își are rădăcinile profunde în viața și creația muzicală a poporului. Contemporaneitatea muzicii noastre, noutatea ei, nu constă în modalitățile ei formale, ci dimpotrivă, noutatea acestora este determinată de conținutul de viață pe care muzica îl înfățișează, de ideile și sentimentele măreție ale poporului, constructor al socialismului, cuprinse în mesajul adevăratei opere de artă.

Și aceasta este caracteristica esențială a creației simfonice românești, așa cum s-a dezvoltat ea în anii de după eliberare.

АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО РУМЫНСКОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Делая обзор современного румынского симфонического творчества, обогатившегося за последние годы значительным количеством произведений, автор указывает, что путь развития румынской музыки определен новой тематикой социалистической жизни и в то же время новой публикой, состоящей из людей труда, для которых эта музыка предназначена. Так, выявлены разнообразие и многосторонность тематики, порожденной самим богатством и мощной пульсацией современной жизни, что встречается в различных симфонических произведениях и указывает на расширение художественного горизонта. В анализе некоторых, наиболее показательных произведений, подчеркнут ряд черт, предопределенных самой новой сферой тематики и характерных для процесса обновления музыкального творчества. Среди таких новых черт упоминается и иллюстрируется примерами стремление к монументальному, к драматизму, отображающее конфликтные стороны жизни и решаемое в бетховенском духе, в светлых образах будущего, частота программного элемента, расширение общего содержания фольклора и использование последнего в тесной связи с новой тематикой. Автор указывает также, что развитие инструментального концерта, характерное для современного творчества, происходит благодаря развитию самой музыкальной жизни и благодаря тому, что в новых условиях румынской культуры выделились талантливые музыканты — солисты. Подчеркнув эти стороны, автор в заключение отмечает что все новые, встречающиеся в современном симфоническом творчестве элементы, возникают из содержания жизни, выражаемого музыкой, из наиболее значительных дум и чувств народа — строителя социализма, содержащихся в идее художественного произведения.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CARACTÈRES NOUVEAUX DE LA CRÉATION SYMPHONIQUE ROUMAINE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

Passant en revue la création symphonique roumaine contemporaine, qui, au cours de ces dernières années, s'est enrichie de nombre d'œuvres, l'auteur constate que la voie du développement de la musique roumaine se trouve définie par l'ensemble de thèmes nouveaux, propres à la vie socialiste et, en même temps, par le nouveau public, de travailleurs, auquel cette musique est destinée. Il insiste notamment sur les aspects variés et multiples de ces thèmes, engendrés par la richesse et par la pulsation puissante de la vie actuelle, que l'on retrouve dans les différentes œuvres symphoniques et qui révèlent chez les compositeurs un horizon artistique de plus en plus vaste. L'analyse de quelques œuvres particulièrement représentatives met en lumière tout une série de traits spécifiques, déterminés par la nouvelle sphère thématique et caractéristiques du processus de renouvellement de la création musicale. Parmi ces traits particuliers, l'auteur cite notamment, avec exemples à l'appui, la tendance au monumental, le caractère dramatique – ilustrant les conflits de la vie, résolus néanmoins, dans l'esprit beethovenien, par une lumineuse vision de l'avenir – , la fréquence de l'élément programme, l'élargissement du concept folklorique et son intégration organique, en étroite liaison avec les nouveaux thèmes fondamentaux. L'étude attribue en outre le développement du concert instrumental, fort significatif pour la création musicale actuelle, à l'essor de la vie musicale elle-même et à l'affirmation de solistes de valeur, favorisés par les nouvelles conditions faites à la culture roumaine. En relevant ces différents aspects, l'auteur conclut que tous les éléments nouveaux qui se font jour dans la création symphonique contemporaine, proviennent du contenu de vie que la musique exprime, des idées et sentiments majeurs du peuple constructeur du socialisme, présents dans le message de l'œuvre d'art.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

PROBLEME ALE TEORIEI DE ARTĂ

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

FORMALISMUL ÎN ESTETICA BURGHEZĂ CONTEMPORANĂ

de MARCEL BREAZU

Este binecunoscută aprecierea pe care o face Engels asupra lui Balzac, care, în *Comedia umană*, izbutește să grupeze în jurul faptelor zugrăvite « întregul istoric al societății franceze » și să înfăptuiască, în modalitate artistică, « o excelentă istorie realistă »[1] a acestei societăți, în epoca în care burghezia își consolida pozițiile ei de clasă dominantă. Se conturează aici concepția marxistă despre funcția cognitivă a ᴇrtei. Firește, așa cum arată chiar Engels în același loc în care vorbește despre meritele lui Balzac (din opera căruia el a învățat « mai mult decît din toți istoricii, economiștii și statisticienii de profesie ai epocii luați laolaltă »), opera de artă nu este o lucrare didactică.

Artistul face cunoscută realitatea prin însăși imaginea artistică, prin modul în care *selectează* elementele tipice revelatoare pentru esența faptelor zugrăvite și în care izbutește să găsească forma concret-senzorială, care exprimă generalul prin intermediul individualului. Aceasta înseamnă că *funcția cognitivă* a artei nu se poate realiza decît prin intermediul *funcției estetice*, sub pedeapsa dizolvării caracterului artistic al unui roman, poem, tablou sau frescă, care, dacă nu îndeplinește condiții estetice, devine o searbădă prezentare didacticistă, lipsită de putere emoțională. Dacă această forță emoțională dispare însă, atunci și *funcția social-educativă* este secătuită. Arta, ca formă a conștiinței sociale, are un imens rol mobilizator în măsura în care izbutește să pună în vibrație sentimente puternice, prin intermediul imaginilor artistice, dense de virtute cognitivă.

Am amintit de această interdependență a principalelor funcții ale artei, pentru ca în lumina tezelor clasice ale esteticii marxist-leniniste să putem înțelege mai limpede caracterul diversionist al artei și esteticii burgheze contemporane care neagă sau denaturează sensul funcției cognitive a artei și încearcă să dea un lustru nou învechitei teze a « autonomiei » esteticului.

Nu vom putea face, în acest studiu, o analiză exhaustivă a curentelor artistice și a doctrinelor estetice burgheze contemporane; și nici nu ne-am propus acest lucru! Viața artistică a unor țări de veche cultură, cum sînt

[1] K. Marx — Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, Buc., E.P.L.P., 1953, p. 137.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

țările capitaliste din Occident, este extrem de complexă. Tradițiile culturale multiseculare, bogăția de monumente artistice, muzeele care închid tezaure imense ale artei universale, numeroasele săli de expoziții și spectacole — toate acestea fac ca, în ciuda asaltului continuu al « inovatorilor » cu orice preț, marea *artă umanistă*, care milenii și veacuri a mișcat inimile și a înflăcărat cugetul milioanelor de oameni, să găsească încă, în bună măsură, prețuirea ce i se cuvine. Pe de altă parte, mase largi de oameni, care așteaptă de la artă răspunsuri vii și emoționante la problemele lor vitale, nu acceptă pervertirea gusturilor lor și prețuiesc pe acei artiști, care nu abdică de la rolul lor tulburător de a le înaripa visurile cele mai îndrăznețe, de a-i purta prin mijloacele artei către cunoașterea adîncă a vieții, de a le lumina, vibrant, rostul lor în lume. Nu trebuie să uităm că în artă, ca și în celelalte manifestări suprastructurale, teza clasică a lui Lenin despre cele două culturi naționale din fiecare cultură națională, la națiunile burgheze este și astăzi perfect valabilă.

Prețuirea de care se bucură opera lui Aragon, de exemplu, sau tablourile lui Renato Guttuso, succesul artei plastice mexicane — cu un puternic caracter de luptă socială —, ca și al literaturii și cinematografiei neorealiste italiene, arată cu prisosință că în ciuda ofensivei forurilor de conducere culturale ale burgheziei, arta autentică nu poate fi înăbușită. Nu se poate neglija de asemenea adevărul că realismul viguros al unor Hemmingway, Faulkner sau Steinbeck continuă să se impună, cu toată încercarea unor critici burghezi de a-l prezenta ca fiind perimat.

De aceea tabloul pe care-l vom înfățișa nu reprezintă, în ansamblu, arta contemporană din țările capitaliste, ci numai unele aspecte ale ei. Ceea ce vom prezenta este însă *caracteristic pentru tendința generală* pe care se străduiesc s-o imprime dezvoltării artei contemporane forurile burgheziei, conștiente de folosul pe care clasa lor poate să-l tragă de aici. Mulți artiști cinstiți — sinceri căutători ai noului în artă — cad pradă de multe ori acestei orientări, fără să vadă cine are interesul să-i împingă într-o anumită direcție, fără să înțeleagă care este consecința socială a creației lor.

*

Pentru a vedea în lumina reală trăsăturile generale ale decadentismului burghez, trebuie să reamintim un adevăr de bază al materialismului istoric — și anume, că arta unei orînduiri este parte integrantă a suprastructurii respective. Prin urmare, pe de o parte în manifestările artistice se va oglindi situația din baza economică a acelei orînduiri — care în *ultimă analiză* este factorul determinant al genezei artei. Pe de altă parte, ca formă a conștiinței sociale, arta suferă influența tuturor celorlalte elemente ale conștiinței sociale și le influențează la rîndul ei.

Nu putem uita deci că adîncile *contradicții* ale imperialismului se manifestă cu necesitate în producțiile artistice ale țărilor capitaliste contemporane și că fenomene generale existente în toate formele culturii burgheze își fac apariția și în artă. Este atît de evident acest adevăr, încît și teoreticienii sau artiștii care nu au studiat sau nu acceptă marxismul trebuie totuși să recunoască că așa stau lucrurile. Iată, de pildă, « fauve »-istul Maurice Vlaminck, decedat anul trecut la o vîrstă venerabilă, explică într-un articol publicat în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

1957, în care trecea în revistă evoluția artelor plastice din ultimii 80—100 ani, transformările viziunilor estetice, pornind de la istoria social-politică a epocii. Sigur, analiza lui nu este științifică, dar în concisa prezentare a celor mai proeminente curente ale plasticii burgheze, apare la Vlaminck un semnificativ început de înțelegere a cauzelor care au generat-o. « Corot — spune el — credea că viața pe care o are înaintea ochilor trebuie să dureze multă vreme, ba chiar că este eternă. *El nu se îndoia de valoarea hîrtiei de o sută de franci...* (ca expresie a unor anumite relații economice. Nota noastră — M.B.)... Apoi războiul de la 1870 a fost scurt și n-a afectat economia țării: Courbet pictează deci « Înmormîntarea la Ornans » și « Spărgătorii de piatră », iar Edouard Manet, « Dejunul la iarbă verde »... Apoi a venit *Fachoda*, afacerea Dreyfus, 1900, Epoca splendidă (« la belle Epoque »). Fardurile și atitudinea dezinvoltă a acestei « epoci splendide » *mascau cu greutate un viitor îndoielnic. Viermele era în fruct...* În 1905 apariția « fauve»-ismului la « Salonul Independenților » a avut efectul unei bombe. Se putea vedea aici, în același timp cu dragostea de viață, *sfîrșitul unei ordini convenționale și perimate.* Acest incendiu de culori, acest clocot interior era imaginea cataclismului care trebuia să inflameze lumea... Dacă cauți în trecut cauzele care ne-au făcut să luăm o decizie sau alta, ești surprins să constați în ce măsură *am ignorat noi forțele oculte care ne-au condus la o anumită interpretare a realității* »[1] — spune octogenarul Vlaminck, la capătul unei vieți în care a văzut multe... Articolul analizează apoi apariția cubismului, a dadaismului, a suprarealismului, a existențialismului și în sfîrșit a abstractismului «pur» al ultimilor ani, vădind gustul amar al unui artist care înțelege că arta pe care a slujit-o a ajuns în impas.

Mulți dintre cei care au încercat formule artistice inedite, în diferite domenii ale artei, în ultimii 50 de ani, au făcut acest lucru nemulțumiți fiind de ceea ce vedeau în jurul lor. *Tristan Tzara* spune că au acționat asupra acestor artiști atît o necesitate de « revoluție ideologică », cît și una de « revoluție poetică ». Artiștii aceștia, care după Tzara sînt continuatorii unei tradiții ce pornește încă de la « poeții blestemați » din a doua jumătate a secolului trecut — Baudelaire și Rimbaud —, aveau « un presentiment al ideii că lumea este ostilă omului, pentrucă este rău orînduită »[2]. De aceea ei încercau să-și manifeste, în fel și chip, dezaprobarea față de această orînduire. De altfel, cele mai multe dintre curentele « moderniste » se pretindeau « angajate », adică participante la lupta socială, ostile deci izolării artistului în turnul de fildeș. Așa declarau existențialiștii (se știe că pentru Sartre nu există posibilitatea ca un artist să nu fie « angajat »), așa au declarat futuriștii încă în 1912. Marinetti spunea atunci într-un manifest, că « mișcarea futuristă a exercitat o acțiune artistică, influențînd însă viața politică italiană printr-o propagandă a patriotismului revoluționar anticlerical, direct lansat contra Triplei-Alianțe »[3].

Din păcate, însă, intențiile «revoluționare» sincere sau numai declarate ale inovatorilor au mers alături de adevărata revoluție socială. Unii dintre acești răsturnători de valori au eșuat în fascism ca de pildă Marinetti. Alții s-au mulțumit numai cu « scandalul » literar și pînă la urmă s-au integrat cuminți în lumea burghezilor, pe care voiau la început să-i « epateze ». Bur-

[1] Vezi *Arts et Spectacles*, 1957, 27 martie, 2 aprilie (Sublinierile ne aparțin — M. B.).

[2] TRISTAN TZARA, *Le surréalisme et l'après-guerre*, Ed. Nagel, Paris, 1948, p. 16.

[3] F. T. MARINETTI, *Les mots en liberté futuriste*, Milano, 1919, p. 9.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ghezul isteț s-a lăsat « epatat » pentru că a înțeles că « revoluția » modernistă nu rămîne decît în lumea artistică și că nu-l încurcă în afacerile lui, ci dimpotrivă îi oferă un sprijin prin caracterul ei diversionist.

Numai puțini dintre acei care se înregimentaseră în « revoluția » modernistă au înțeles cum se poate cu adevărat înfăptui răsturnarea revoluționară a orînduirii nedrepte și au pornit pe drumul just, cum au procedat Aragon și Eluard, de pildă.

Ceilalți au continuat să se agite steril și n-au făcut altceva decît să meargă pe calea pe care-i împingea din culise orientarea culturală a celor ce dețineau mijloacele de producție materială și care implicit — cum spune Marx — aveau în mînă și mijloacele de producție spirituală. Sălile de expoziție, « saloanele », juriile care acordă diferitele « premii », reclama în presă, criticii de artă, editurile... Cei mai mulți artiști n-au înțeles rolul social destinat producțiilor lor. Unii l-au priceput însă și s-au grăbit să devină, docil și rentabil, « paiațe la capătul unor sfori trase de alții », cum spunea, cu cinism, despre sine, transfugul romîn care umblă după glorie ieftină la Paris, Emil Cioran.

Este deosebit de elocvent faptul că cercurile conducătoare burgheze nu s-au arătat de loc indispuse de numeroasele « scandaluri » literare iscate de dadaism sau de suprarealism. Ele au tolerat chiar și manifestările de ateism, de mai tîrziu, ale unor existențialiști, cu « condiția ca ateii să fie triști », cum arată F. Alquié. Toate acestea nu le amenințau pozițiile. Burghezia a îngăduit chiar — cum relatează Jean Larnac — « cele mai rele brutalități de limbaj, ba s-a și înveselit de dezordinile furioase iscate la Vieux Colombier prin reprezentarea unei piese suprarealiste a lui Aragon, în iunie 1925 ». Dar de îndată ce în 1931, același Aragon a publicat — despărțindu-se de suprarealiști — poemul său *Front roșu*, el a fost urmărit de aparatul administrativ burghez și n-a putut fi salvat de represalii decît datorită unei petiții semnate de trei sute de intelectuali.

Dar la succesul pe piață al artei « moderniste » n-a contribuit numai virtutea ei diversionistă. Într-o lucrare voluminoasă intitulată *Artele și relațiile lor reciproce*, Thomas Munro, președintele Societății americane de estetică și directorul publicației *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, justifică efortul de a se stabili o « definiție » exactă a artei prin argumentul că « arta nu mai este astăzi în afara vieții, că ea a încetat să fie faptă a unor boemi fără para-chioară, care trăiesc în mansarde. Fabricarea și vînzarea « produselor artistice » constituie o industrie sau un grup de industrii care pun în mișcare în fiecare an capitaluri considerabile »[1]. Fapt pentru care profesorul Munro a purces la redactarea lucrării sale, deoarece « problemele pe care le pun natura și relațiile mutuale ale artei lor nu mai pot fi lăsate să zacă în apele stagnante ale filozofiei »[2]. Tablourile, poemele, piesele de teatru pot deveni, dacă sînt bine speculate, surse serioase de venituri, nu atît pentru autorii lor, cît pentru cei ce se pricep să le transforme în valori de bursă. Așa se explică, în bună măsură, frenezia cu care sînt întîmpinate diferite curente decadente, succesul pe care-l recoltează lucrări fără nici o valoare artistică autentică. Un cunoscut critic de artă francez, Léon Werth, arăta într-o lucrare publicată imediat după al

[1] Th. Munro, *Les Arts et leurs relations mutuelles*, P.U.F., Paris, 1954, p. 9.

[2] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

doilea război mondial, că selecția valorilor reale nu mai este tolerată pe piața burgheză « nici de negustori, nici de amatori, nici de pictori ale căror interese sînt comune și care sînt solidari într-o aceeași speculație. Cine pretinde să arate neantul celor mai snobe admirații ale epocii acesteia, atinge mii de interese confundate între ele »[1]. De aceea, spune criticul francez, « dacă vecina mea de masă îmi citează numele unui pictor, eu nu știu dacă ea este prada unui extaz estetic, dacă vrea să-mi demonstreze că este la curent cu informația sau dacă pregătește o lovitură de bursă... ». Asemenea mărturii nu constituie excepții. François Fosca istorisește într-o prezentare a picturii franceze contemporane, că un pictor, amic al său, vizitînd colecția unui « amator » de artă (speculant de tablouri, în realitate) și făcînd observația că pînzele sînt prea îngrămădite unele într-altele pentru a putea fi apreciate, a primit răspunsul cinic: « Mi-e absolut egal. În orice caz nu le privesc ! »[2]. Francezul mijlociu, arată Fosca, a căpătat în ultimele decenii mentalitatea de jucător de bursă în problemele de artă.

Dar nu numai atît. În primele decenii ale secolului nostru s-a realizat pe piața artistică burgheză valorificarea superlativă a unor lucrări care au fost ignorate sau disprețuite la apariția lor. Van Gogh care în tot timpul vieții sale chinuite n-a izbutit să-și vîndă decît un singur tablou — și încă la un preț modic — a ajuns să fie cotat la sume fabuloase. La fel s-a întîmplat cu Utrillo sau cu Modigliani. Faptul n-a putut să-i lase insensibili pe cei « două sute de negustori, două mii de curtieri... » [3], care activează la bursa picturii pariziene și cu atît mai puțin pe oamenii de afaceri americani. Rentabilitatea investiției în tablouri a dat naștere organizării unei reclame abile făcută unor pictori sau sculptori productivi și lipsiți de talent. Snobismul filistinului care putea să cumpere un tablou, să plătească un spectacol sau un concert, a fost speculat. S-a exercitat asupra lui presiunea « criticii » de artă « avizate » și a doctrinelor estetice de « avangardă », pînă cînd negustorul, industriașul sau liberul profesionist au hotărît, cum spune cu umor un critic francez, că trebuie să le placă ceea ce ei găsesc profund urît.

★

Dacă acestea au fost cauzele nemijlocite care i-au îndemnat pe unii artiști să se îndrepte pe un drum facil și pe mulți consumatori de artă să-și pervertească gustul, trebuie însă să încercăm să pătrundem mai adînc, spre cauzele mai profunde care au acționat imediat, pentru a determina decadența artei burgheze contemporane, ca formă a conștiinței sociale a epocii imperialiste.

Prin intermediul funcției sale estetice — cum am văzut — arta oricărei orînduiri își îndeplinește în societate funcțiile sale cognitive și social-educative. Valoarea estetică a unui roman, a unui portret, a unui poem simfonic nu poate fi detașată de *rădăcinile sociale* ale creației artistice cu dezinvoltura cu care se detașează un bilet perforat de cotorul său. *Caracterul de clasă* al

[1] Léon Werth, *La peinture et la mode*, Ed. Grasset, Paris, 1945, p. 227.

[2] François Fosca, *La peinture en France depuis trente ans*, Ed. Milieu du monde, Paris, 1948, p. 41.

[3] Vezi Fr. Fosca, *op. cit.*, p. 41.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artei se manifestă prin modul în care operele de artă « oferă o oglindă » societăţii respective, prin felul în care literatura, plastica, muzica contribuie activ la orientarea conştiinţei sociale într-o anumită direcţie, în funcţie de anumite interese.

Cunoaşterea artistică a realităţii se înfăptuieşte în unitatea proceselor de *constatare* şi de *apreciere* a fenomenelor oglindite. În acest tip de cunoaştere, mai mult încă decît în cunoaşterea ştiinţifică, gîndirea, cum arată Lenin, « nu trebuie să-şi reprezinte adevărul sub forma unui repaus mort, sub forma unui simplu tablou (chip) (şters), fără tendinţă, fără mişcare, asemenea unui geniu, unui număr, unui gînd abstract » [1]. Ideea artistică, încă mai accentuat decît ideea ştiinţifică, este « *cunoaşterea* şi tendinţa (voinţa) (omului) . . . » [2]. Reflectarea artistică nu poate fi desprinsă de laturile afective şi volitionale ale conştiinţei artistului, care trăieşte momentul creaţiei cu întreaga şi complexa lui personalitate. Ca membru al societăţii, artistul nu poate fi « liber » de societate, cum a arătat limpede Lenin [3]. El trebuie să se situeze pe poziţiile uneia sau a alteia dintre clasele sociale în luptă. Ideile lui artistice vor exprima, cu sau fără voia sa, nu numai reflectarea incoloră a realităţii, ci tocmai *tendinţele* clasei de care este apropiat, *năzuinţele* acestei clase, dragostea şi ura ei. Epoca în care trăieşte artistul, trăsăturile naţiunii căreia îi aparţine, vor apărea reflectate în opera sa prin prisma *poziţiei sale de clasă*, colorată puternic de *interesele* de clasă pe care le reprezintă. Aceste interese de clasă pot să ceară ca oglindirea artistică a realităţii să fie veridică — atunci cînd clasa socială respectivă urcă pe drumul progresului social, sau ca această oglindire să fie deformată, denaturată, atunci cînd clasa interesată coboară spre mormîntul ei. Bătrîneţea şi decrepitudinea fug de oglinzile cu ape limpezi.

Funcţia cognitivă a artei se realizează în mod autentic numai atunci cînd arta nu deformează realitatea. Totdeauna o operă de artă reflectă într-un anumit sens realitatea, dar nu totdeauna o reflectă în *chip veridic*, cu autenticitate. În această privinţă esteticianul sovietic G. Nedoşivin spune pe bună dreptate: « Unii critici progresişti din străinătate au încercat să fundamenteze şi să justifice monstruozitatea artei formaliste prin afirmaţia că ea ar reflecta lumea monstruoasă, informă şi haotică a capitalismului. Firește, este adevărat că descompunerea conştiinţei sociale, exprimată în arta formalistă, *reflectă* descompunerea societăţii, ascuţirea celor mai puternice contradicţii ale ei. Este însă limpede că într-un tablou suprarealist nu există, cu toată voita « autenticitate » a imaginilor lui halucinante, nici un dram de reflectare obiectivă a realităţii. Formalismul este generat de către orînduirea capitalistă în decădere şi tocmai de aceea nu conţine o reflectare obiectivă a lumii » [4].

Există deci elemente de reflectare în orice producţie cu pretenţie de artă, dar reflectarea *veridică* nu o înfăptuieşte decît arta realistă. Realism înseamnă în primul rînd oglindirea unor fenomene reale, care pot fi recunoscute ca atare de către cel ce receptează opera de artă, fie că este vorba de oglindirea unor fapte, fie că — aşa cum e în cazul poeziei lirice sau a muzicii

[1] V. V. Lenin, *Caiete filozofice*, E.P.L.P., Buc., 1956, p. 161.

[2] *Ibidem*, p. 162.

[3] V. I. Lenin, *Organizaţia de partid şi literatura de partid*, în *Opere*, vol. 10, E.P.L.P., Buc., 1956

[4] G. Nedoşivin, *Studii de teoria artei*, Ed. Cartea rusă, Buc., 1955, p. 14.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fără program — este vorba de stări de spirit ale artistului. Dar o asemenea oglindire veridică nu poate fi pe placul exponenților ideologici ai unei clase interesate să ascundă adevărul. Acesta este motivul pentru care imperialismul nu poate îngădui promovarea unei arte care să constituie o oglindă limpede a realităților din societatea capitalistă în declin. Forța emoțională a artei ar putea antrena masele în direcții primejdioase mortal pentru acei pe care reflectarea artistică îi poate prezenta în lumina lor reală. De aici izvorăște efortul — mai mult sau mai puțin deliberat — al ideologilor burghezi, *împotriva funcției cognitive* a artei. « Arta nu are în resorturile ei adînci rolul de a spune ceva despre realitatea obiectivă; arta trebuie să vorbească numai despre « universul artistului » sau despre « o lume transcendentă » — aceasta este teza centrală a esteticii burgheze contemporane, teză formulată în variante nenumărate. Fie că este vorba despre pledoaria pentru « forma pură », fie că se înalță osanale « forțelor subconștientului » sau « misterului de dincolo de viața noastră banală », abstractismul lui Mondrian, Malevici sau Paul Klee, suprarealismul lui Breton sau Salvador Dali, neotomismul lui Maritain, purismul abatelui Brémond, hieratismul lui André Malraux se întîlnesc cu pozițiile existențialiștilor, fenomenologilor sau semanticilor, care teoretizează în problemele de estetică, pentru a încerca să compromită obligația artei autentice de a *oglindi veridic* realitatea.

Este interesant de urmărit atacul concentric împotriva « *literaturii* » în artă, dat pe toate tonurile. Se propagă, cum vom vedea, cu mijloace de toate calibrele, izgonirea « literaturii » din pictură, muzică, coregrafie, spectacol dramatic și — oricît ar părea de ciudat — chiar din ... literatură. Prin « *literatură* » se înțelege îndeobște, în estetica burgheză contemporană, conținutul de viață, prezența reacțiilor *umane* complexe — senzoriale, intelectuale și afective — în opera de artă. Sub pretextul necesității de a ține seama de *specificul* fiecărei ramuri de artă, se vorbește cu iritare împotriva a tot ce este conținut de idei într-un poem, într-o frescă, într-o simfonie.

Raymond Bayer, unul dintre esteticienii care se bucură de mare prestigiu în cercurile culturale burgheze ale Franței de astăzi, susține că artei epocii noastre îi este caracteristic « muzicalismul ». Muzica are printre artele contemporane rolul de « coregiu și de ghid », așa cum în alte epoci acest rol îl juca arhitectura sau literatura. El amintește aprobator butada lui Mallarmé care spune că « nu cu idei se face un sonet, ci cu cuvinte » [1]. Era aici exprimat întregul refuz al simboliștilor de « a face reportaj », și întreaga lor înverșunare în a rămîne, în poezie, la « muzică înainte de toate ». În estetica germană, *Schopenhauer* încă ridicase muzica la rangul de artă supremă [2], iar între cele două războaie mondiale *Oswald Spengler* vorbea despre muzică ca despre arta caracteristică « spiritului faustic » al epocii noastre [3].

Ei bine, această « muzicalizare » a întregii arte se manifestă azi îndeosebi în teoriile asupra picturii. Deja *Elie Faure* laudă pictura lui *Matisse* din care « pitorescul și anecdota se îndepărtează. Muzica se ridică din tablouri într-o tăcere absolută » [4]. Prescrierea muzicalismului pentru pictură este considerată aproape unanim ca obligație pentru oricine încearcă să

[1] R. Bayer, *Traité d'esthétique*, Ed. Armand Colin, Paris, 1956, p. 206.

[2] Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, Cartea a treia, cap. XXXIX.

[3] O. Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, cap. IV, partea I, paragraful 4.

[4] Elie Faure, *Histoire de l'Art*, Ed. Plon, Paris, 1948, vol. 4, p. 287.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

justifice rostul abstracționismului contemporan. De la frecventatorii snobi ai expozițiilor de artă abstractă, pînă la teoreticienii ei recunoscuți ca autoritate în materie, M. *Seuphor* sau M. *Brion*, toată lumea încearcă să justifice faptul că plastica abstractă nu figurează obiecte, apelînd la analogia inevitabilă cu muzica. Cu toții invectivează pe cei ce fac «literatură» în pictură și apără cu furie împotriva acestei « literaturi » specificul *plastic* al picturii, dar nimeni nu se jenează să îndemne la confundarea picturii cu muzica.

Avem aici de a face cu o denaturare evidentă a unor adevăruri elementare. Muzica poate să transmită un mesaj artistic fără să « figureze », pentru că *auzul* uman este analizatorul senzorial care oglindește într-altfel realitatea decît *ochiul*. Pe calea percepțiilor auditive luăm cunoștință de sunetele și zgomotele emise de « obiectele » naturale. Aceste « obiecte » (inclusiv viețuitoarele) produc, în *mișcarea* lor, sunete care semnifică pentru om anumite prezențe și evenimente. În genere, zgomotul indică prezența unui « obiect » natural în mișcare sau în activitate, în vreme ce pentru ochi culoarea și forma semnifică și prezențe « statice ». « Obiectul » se relevă deci, prin intermediul sunetului, numai printr-o singură latură a *activității* sale, și nu printr-o prezență *a totalității* lui masive (așa cum apare în percepția vizuală). Dar nu numai atît. Zgomotele și sunetele *emise de vocea umană* semnifică stări de spirit în desfășurare. Durerea sau bucuria, voioșia sau melancolia apar în flexiunile vocii omului care vorbește, chiar dincolo de sensul semantic al cuvintelor rostite.

Muzicianul reflectă, în compozițiile sale, *stări de spirit* — sentimente, idei, atitudini — în fața realității, prin intermediul stilizării artistice a acestor sunete. Sigur, nu este vorba aici de o « reproducere », cu ajutorul procedeelor muzicale, a realității ca atare. Este cunoscută indicația lui Beethoven referitoare la sensul simfoniei sale pastorale: « mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei », mai multă expresie a simțirii decît zugrăvire, iar pe manuscrisul original este însemnat: « Agreabile impresii voioase care se deșteaptă în om la sosirea lui la țară ». Dar nu e mai puțin adevărat că pe același manuscris Beethoven indică, pentru partea a doua, «Scenă la malul pîrăului», pentru a treia: « Veselă adunare de țărani », iar pentru a patra: « Tunet, furtună » [1].

Este vorba prin urmare de expresia unor sentimente, unor atitudini, unor idei, prin intermediul stilizării muzicale a sunetelor din realitate. În acest sens, *stilizarea* tonalității afective a vocii umane, *stilizarea* onomatopeelor zgomotelor produse de « obiectele » în mișcare — vuietul vîntului, freamătul frunzelor, mugetul mării, bubuitul tunetului — pot realiza în muzică reflectarea artistică fără figurare și totuși cu perfectă veridicitate, cu posibilitatea cvasi-unanimă de recunoaștere a semnificației unei anumite realități. Consumatorul de artă trebuie să găsească în opera de artă sisteme de referințe, analoage sistemelor ordinare de referință din viața cotidiană.

Sunetul — în viața de fiecare zi — este prin el însuși un semnal grăitor. Un răcnet semnifică o amenințare, o primejdie. Un tînguit semnifică o suferință ș.a.m.d. Sunetul nu este o « figură ». Elementele materiale care solicită văzul în viața cotidiană se prezintă însă totdeauna ca sintetizate în « figuri ».

Nu trebuie să uităm că omul s-a făurit pe el însuși în procesul muncii sociale. Simțurile umane sînt — cum arată Marx — produsul întregii istorii

[1] Vezi I. G. Prodhome, *Les symphonies de Beethoven*, Ed. Delagrave, Paris, 1941, p. 231.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

universale. În munca milenară a oamenilor a luat naștere și s-a dezvoltat « nu numai un obiect pentru subiect, ci și un subiect pentru obiect »[1]. Acest « subiect », constituit în veacuri lungi de trudă, în cadrul muncii sociale, « vede » obiectele cu un « ochi uman », mai amplu decît ochiul său fiziologic. El nu « vede » numai, el *privește*. În practica lui socială, omul a acționat asupra unor « obiecte » pe care aparatul său vizual (de la cristalin și retină, pînă la scoarța cerebrală), oglindind realitatea, le-a *privit* ca fiind « figurate », în sinteza autentică a calităților lor și nu într-o descompunere analitică, arbitrară. Abstracția științifică a putut să detașeze esențialul din multitudinea de însușiri ale unui obiect și să-l prezinte într-o expresie schematică. Fizica, chimia sau matematica au putut să privească din unghiuri variate esența obiectelor. « Obiectele » acestea au putut deci fi calificate ca fiind situate într-un « cîmp », ca fiind o combinație de atomi în « proporții definite » sau ca realizînd anumite prezențe spațiale exprimabile în formule algebrice.

Dar arta are alte *obligații*. Opera de artă trebuie să prezinte izbitor esența « obiectului », punînd în mișcare, instantaneu, apercepția subiectului estetic, zguduind « simțurile umane subiective », cum spune Marx. Ochiul uman, ca rezultat al practicii în munca socială, nu poate face abstracția geometrului și nici raționamentele fizicianului atomist. Consumatorul de artă, educat pe plan estetic (și *nu specialistul curios de inovații tehnice)* trebuie să poată recunoaște, în *trăsăturile esențiale pe care i le prezintă stilizarea artistică* obiectele lui familiare, în toată plinătatea, materialitatea și consistența lor. Iată de ce retina este impresionabilă numai prin obiecte « *figurate* ». În datele văzului, « obiectele » semnifică numai prin « figurarea » lor: ele nu apar numai prin culoare, luată izolat, sau numai prin elemente izolate ale formei spațiale. Prezența obiectelor, în spațiul real, se reflectă în percepțiile vizuale prin *totalitatea* elementelor care pot impresiona retina umană. Recunoașterea *semnificației* unor date vizuale poate fi cvasi-unanimă, numai cît există această totalitate al cărei ansamblu « *figurează* » obiectul. Sigur că plastica (pictură sau sculptură) are dreptul și datoria să *utilizeze*, eliminînd din această totalitate ceea ce nu este esențial. Dar *eliminarea nu poate depăși limita dincolo de care figurativitatea dispare* — pentru că atunci « obiectul » (și starea de spirit umană, conexă) nu mai poate fi semnificat, semnalizat. « Universul » artistului (sau mai corect spus modul lui personal de stilizare) nu mai poate fi recognoscibil. Cu dispariția oricărui element de figurație, dispare *criteriul* de apreciere a autenticității vreunui «univers » artistic, se deschid porți largi oricăror farse posibile, oricăror imposturi. Arbitrariul total ia orice *temei obiectiv* de *apreciere* artistică. Plăcerea senzorială a culorii și a formei nu mai poate fi racordată cu afectivitatea și intelectul consumatorului de artă: *ideea* artistică nu se mai poate închega.

Or, tocmai împotriva conținutului de idei pledează estetica burgheză contemporană. Deplasarea centrului de greutate a receptării operei de artă de la *mesajul* pe care-l aduce artistul la latura « tehnică » a lucrării de artă, ca « obiect » estetic, iată unde se concentrează efortul celor mai mulți dintre esteticienii burghezi, care arborează ținuta de oameni de știință. Așa procedează *Pius Servien* cînd încearcă să analizeze opera literară doar sub aspectul « ritmic » al accentelor cuvintelor și construcțiilor sintetice. Așa procedează

[1] K. Marx, *Contribuții la critica economiei politice*, E.S.P.L.P., Buc., 1954, p. 216.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Gaëtan Picon, cînd încearcă să demonstreze că « experienţa estetică nu începe decît în momentul în care percepţia naturală (a operei de artă) devine obiectul unei percepţii tehnice »[1]... şi continuă: « deasupra sensului prozaic, obiect al percepţiei naturale, şi, în mare parte, *împotriva* acestui sens prozaic eu constitui poemul în realitatea sa tehnică »[2]. E adevărat că Picon demonstrează mai departe că structura tehnică nu epuizează opera de artă, dar conchide pînă la urmă că « estetica conţinutului este estetica non-artistului » [3]. Abraham Moles susţine că «mesajul estetic » este radical distinct de « mesajul semantic », mesajul estetic, *intraductibil*, este « legat direct de sensualismul materiei sonore care-şi găseşte locul în *cîmpul de libertate* al semnalului, în raport cu notaţia sa »[4].

Paul Valéry teoretizase încă mai de mult virtutea exclusiv senzorială a limbajului în poezie, pretinzînd că « literatura este şi nu poate fi altceva decît un soi de extindere şi de aplicare a unor proprietăţi ale limbajului »[5], că literatura utilizează « proprietăţile fonice şi posibilităţile ritmice ale vorbirii » cu neglijarea a ceea ce este important de exprimat. E drept că mai tîrziu el vorbeşte despre necesitatea ca, în poezie, să se realizeze o legătură consecventă « între un ritm şi o sintaxă, între sunet şi sens » — şi chiar în versurile lui el realizează acest deziderat nu o singură dată. Este însă semnificativă poziţia exprimată în primele pagini ale cursului său de poetică ţinut la Collège de France, tocmai pentru spiritul general al esteticii burgheze de care a fost nevoit să ţină seama.

În ţara noastră, capul de linie al poziţiilor retrograde în estetică, *Titu Maiorescu*, pretindea că esenţa artei « este de a fi o ficţiune, care scoate pe omul impresionabil în afară şi mai presus de interesele lumii zilnice... »[6]. Afirmaţia are o vechime de jumătate de secol, fără să mai vorbim despre faptul că şi atunci era departe de a fi o noutate. Iată însă că în anii din urmă, în Franţa şi în S.U.A. se prezintă ca o mare noutate teatrul compatriotului nostru *Eugène Ionesco*, care ilustrează, în ultimă analiză, tocmai această fugă de « interesele lumii zilnice », tocmai încercarea extremă de eliminare din artă a oricărui element de oglindire a realităţii. Piesele lui pun în mişcare personaje groteşti care, după expresia dramaturgului, joacă « împotriva textului ». Ca şi irlandezul *Samuel Becket*, Ionesco îşi propune să facă un teatru « *antiteatru* », să elimine, cu alte cuvinte, tot ceea ce teatrul lui Shakespeare, Racine, Goethe, Ibsen adusese pe scenă: viaţa! Eroii lui Ionesco se agită, vorbesc, făptuiesc asasinate, se sinucid, dar în afara oricărei legături cu realitatea, în mod absurd şi gratuit. Şi Ionesco se înverşunează împotriva « literaturii ». El vrea teatru « pur », aşa cum abstracţioniştii fac pictură « pură ». Într-un articol în care face apologia teatrului său [7], el pledează pentru distrugerea vechiului limbaj al dramaturgiei, pentru « dezarticularea personajelor şi a caracterelor teatrale » şi pentru găsirea a ceea ce este « *pur* » teatru, teatru « esenţializat ». Ca să nu existe nici o nedumerire, Ionesco îndeamnă

[1] GAËTAN PICON, *Introduction à une esthétique de la littérature*, vol. I, Ed. Gallimard, Paris, 1953, p. 44.

[2] *Ibidem*, p. 45.

[3] *Ibidem*, p. 14[9].

[4] ABR. MOLES, *Théorie de l'information et perception esthétique*, în *Revue philosophique de la France*, Ed. de l'Étranger, 1957, nr. 2.

[5] PAUL VALÉRY, *Introduction à la poétique*, Ed. Gallimard, Paris, 1938, p. 11.

[6] TITU MAIORESCU, *Critice*, vol. III, ed. Socec, 1930, p. 61.

[7] EUG. IONESCO, *Expérience du théâtre*, în *La Nouvelle Revue Française*, 1958, nr. 62.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

pe cei ce fac teatru să ia exemplul picturii burgheze contemporane, care a descoperit, după el, « schemele fundamentale ale picturii, formele pure, culoarea în sine ». Aliniat deci pe linia generală a artei burgheze decadente, « antiteatrul » urmărește să scoată din artă elementul cognitiv, să ia artei funcția de cunoaștere. Scopul final este deosebit de transparent în furia cu care Ionesco atacă teatrul lui *Bertold Brecht*, care tocmai din cauza calităților sale sociale, umane, este decretat « antiartistic ». În *Les faux-monnayeurs*, Gide a creat un personaj odios care cu mai mult cinism, fără să încerce să-și camufleze interesele reale, exprimă idealul estetic al adepților contemporani ai « artei fără conținut ». E vorba despre *Strouvilhou* care pentru a demonetiza toate sentimentele frumoase își propune ca, după exemplul pictorilor « ce nu mai riscă un portret, decît cu condiția eludării oricărei asemănări », să făurească un poet care « să se socotească dezonorat dacă se înțelege ceea ce vrea să spună » și care să considere ca « antipoetic orice sens, orice semnificație »[1].

Tirania formalismului este atît de puternică în cercurile artistice burgheze încît îi silește pe mulți artiști autentici să renege *sensul* evident al unor lucrări elaborate de ei mai de mult. Semnificativ ni se pare în această privință cazul lui *Stravinski* care, după relatarea lui Antoine Goléa[2], declarase în 1913, cînd a creat lucrarea « Le sacre du printemps », că a încercat să *exprime* aici o anumită stare de spirit în fața naturii, pentru ca în 1920 să spună că partitura respectivă este « o operă de pură construcție muzicală », în conformitate cu teza lui mai nouă, că « muzica, în esența ei, este neputincioasă să *exprime* ceva : un sentiment, o atitudine, o stare psihologică, un fenomen al naturii ». Nu numai atît. Sub presiunea spiritului formalist și în același timp din interese pecuniare, după cum susține Goléa, el a mutilat orchestrația inițială pentru « Petrușca » și « Pasărea de foc » atunci cînd le-a prezentat în America, golindu-le de conținutul lor expresiv.

★

Teoriile estetice burgheze sînt semnificative pentru orientarea generală pe care burghezia are interesul să o imprime artei din zona unde încă deține pîrghiile de comandă ale vieții artistice. Fără îndoială că foarte multe dintre produsele artistice occidentale sînt grăitoare prin ele însele în ceea ce privește interesele pe care le reflectă. Insistăm însă în studiul nostru nu atît asupra operelor, cît asupra *teoriilor* și declarațiilor artiștilor, pentru că acestea ni se par și mai concludente, tocmai în sensul sublinierii *direcției generale* de evoluție a artei burgheze contemporane. Indiferent de valoarea artistică a lucrărilor unor pictori, poeți sau muzicieni deosebit de înzestrați, funcția socială diversionistă a artei lor înfăptuită implicit de lucrările lor apare în aceste teorii în mod explicit, în toată goliciunea ei[3].

[1] André Gide, *Les faux-monnayeurs*, Ed. N.R.F., Paris, 1926, p. 222.

[2] Vezi Antoine Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, P.U.F., Paris, 1954, p. 27.

[3] Este deosebit de grăitoare în această privință poziția lui *Gaëtan Picon*, despre care am mai pomenit. Străduindu-se să demonstreze că « opera modernă își trage din limbajul său toată realitatea pe care o conține » *(op. cit.*, p. 160), el afirmă că : « Artistul nu poate uita pe om. Dar nu este în puterea sa de a-l salva în timpul istoriei (adică de a-i arăta, cu mijloacele artei, drumul acțiunii sale pentru a da drum liber legilor obiective ale istoriei — Nota noastră — M.B), el nu-l poate salva, decît dîndu-i o altă patrie . . . Patria tablourilor și a poemelor, a romanelor și

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Estetica burgheză contemporană, apăsînd puternic asupra virtuților *formale* ale operei de artă, se străduiește să estompeze valoarea artistică a *conținutului*. Dacă raporturile de volume sau de culori, dacă îngemănarea de ritmuri și sonorități sînt singurele elemente care, izbutite fiind, dau celui ce receptează opera de artă bucuria artistică, atunci nu ne mai interesează dacă aceste elemente concret-senzoriale mai constituie sau nu expresia unui conținut care se manifestă prin intermediul lor.

Aici nu se pune în discuție numai « *conținutul* » uneia sau a alteia dintre operele de artă puse la index de esteții « subțiri ». Aici se pune în dezbatere însuși *obiectul* artei în genere. Dacă domnul Emile Langui își îngăduie să ia peste picior, în catalogul programatic al expoziției « 50 de ani de artă modernă », din cadrul expoziției internaționale de la Bruxelles din 1958, faptul că în operele realist-socialiste expuse « conținutul primează asupra formei »[1], aceasta se poate întîmpla pentru că în atmosfera cercurilor artistice burgheze a devenit un indiciu de « finețe » să negi importanța conținutului. Pentru aceste cercuri, arta adevărată nu trebuie să aibă nimic comun cu adevărul artei[2]. *Obiectul* artei în genere este programat a fi « universul artistului » și nu universul pur și simplu, în care trăiește, gîndește, simte și acționează *omul*. Funcția cognitivă a artei este contestată sau, în cazul cel mai bun, denaturată. Opera de artă nu are alt rol decît acela de a « exprima » subiectivismul radical al artistului și nu de a oglindi realitatea în care se mișcă oamenii și față de care sensibilitatea artistului reacționează. *Obiectul* artei — susțin esteticienii decadenți — rezidă exclusiv în lucrarea de artă ca *obiect* material: tablou, statuie, sonată, frescă.

Este semnificativă, în această privință, caracterizarea pe care Frank Elgar o face lui *Cézanne*, luat ca prototip al pictorului modern. Cézanne — spune Elgar — « a făcut din tablou o lume concretă și completă, o *realitate care-și are scopul în ea însăși și pentru ea însăși* (sublinierea noastră —M.B.). Se explică astfel influența profundă pe care el a exercitat-o asupra tinerelor generații. El le aducea o metodă și o creație absolută care este « *tabloul* », adică o arhitectură de tonuri și de forme care nu este analiza clipei, care nu figurează o anecdotă sau un accident... »[3]. Prin urmare: închiderea ermetică

a simfoniilor ne oferă refugiul triumfător ale unei umanități pentru totdeauna nevinovată; al unei lumi unde durerea există ca bucurie, unde sîngele și moartea nu sînt uitate, însă unde au pierdut mirosul lor de înfringere pentru a fi devenit propriul lor cînt » *(op. cit.*, p. 311—312). O mai limpede pledoarie pentru « escapism »-ul la care îndeamnă și americanul Santayana nici nu se putea face. Diversiunea este mai mult decît evidentă. Să evadăm din lumea aceasta — spune Picon — din mijlocul unei omeniri, în *totalitatea* ei nevinovată pentru sîngele vărsat și moartea răspîndită. Să ne refugiem într-o « patrie a tablourilor », numai aici ne putem găsi pacea, dacă cumva « lumea de apoi » nu ne mai tentează, ca oameni ce am depășit naivitatea dreptcredincioșilor. Arta are deci menirea să-l scoată pe cel ce suferă din lupta împotriva celor ce-i provoacă suferința, să-l liniștească, să-l facă să uite. Mai e nevoie de comentariu?

[1] *Catalogul expoziției « 50 de ani de artă modernă »*, Bruxelles, 1958.

[2] Esteticieni de catedră ca *Gabriel Séailles* sau *René Huyghe* se războiesc cu « realismul », confundîndu-l în chip ciudat cu naturalismul. Spun « în chip ciudat », pentru că la oameni de știință cu informația pe care o posedă este cu totul inexplicabil ca ei să nu fi auzit că una este exigența realismului, ca opera de artă să oglindească *esența* realității în *imagini* care izbutesc *sinteza artistică* — operă a fanteziei creatoare — între general și individual, și alta este prescripția naturalismului care nu are altă pretenție decît să transcrie cu fidelitate mecanică, de « proces verbal », un fragment din realitate. « Confuzia » nu face oare parte din efortul general al esteticii burgheze de a compromite adevăratul realism?

[3] FRANK ELGAR, *Cézanne*, în *Dictionnaire de la peinture moderne*, Ed. F. Hazan, Paris, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

a operei de artă pentru a nu lăsa să pătrundă nimic din actualitate, nimic din lumea reală, aplecare exclusiv asupra «structurii» interne a lucrării, asupra elementelor ei de meșteșug, opacitate totală față de viață. Lăsăm deoparte denaturarea intențiilor lui Cézanne, care nu o dată a declarat că pentru el natura este dascălul suprem[1]. Ceea ce trebuie pus aici în lumină este înverșunarea cu care se încearcă a se interzice artistului orice contact cu realitatea, înverșunarea cu care *obiectul* artei este proclamat a fi însuși procedeul de construcție al lucrării de artă. Vechea teză a « artei pentru artă » găsește aici exploatarea ei supremă.

Artistului care vrea să se « descurce » într-un asemenea climat al criticii de artă și al bursei de tablouri, nu-i rămîne decît să renunțe la orice conținut de viață și să se conformeze modei generale în care originalitatea eftină nu mai prezintă nici un risc, ci dimpotrivă conferă « onorabilitate » în anumite cercuri. În acest nou «academism» al formalismului, numai cei foarte îndrăzneți, care au curajul să-și asume riscuri mari, se mai pot apleca asupra *mesajului uman*, pe care simt că-l au de adus prin arta lor. Ceilalți se aliniază și se pierd în monotonia generală; pentru că abstracționismul implică limitarea posibilităților de manifestare a particularităților caracteristice fiecărei autentice personalități artistice. Cîtă vreme *obiectul* artei este decretat a fi « o arhitectură de tonuri și de forme » nu este posibilă exprimarea nici unui mesaj personal. Pentru a se distinge cît de cît de confrații săi, artistul trebuie să recurgă la « inovații » formaliste, spectaculoase, de scandal [2].

Numai prin adoptarea unor asemenea procedee tehnice, un artist se mai poate distinge de celălalt, de vreme ce *conținutul* artistic autentic dispare. De aici, apariția tuturor acelor ciudățenii goale de orice forță emoțională care se pot vedea în expozițiile de artă abstractă și care, în ciuda reclamei bine întreținute, sînt primite cu ridicări din umeri, zîmbete, indignare..., dar care totuși cotează la bursa valorilor artistice. Afacerile sînt afaceri!

★

Paralel cu efortul de eliminare a oricărui conținut din lucrarea de artă, paralel cu pledoaria pentru un « univers al artistului », care ar fi doar « structură » formală, se poate urmări, în alte curente estetice burgheze contemporane, apologia unui « conținut » care rezidă în lumea subconștientului artiștilor. Pentru aceste curente, funcția congnitivă a artei nu este anulată, dar *obiectul* artei este situat în afara realității obiective, *dincolo de societate*, undeva în străfundurile care țin de biologie. Influența *freudismului* a fost adesea invocată pentru explicarea apariției unor asemenea curente. Dar nu numai că se rămînea la suprafață printr-o asemenea explicație (apariția freudismului solicitînd ea însăși explicația necesară), ci se săvîrșea și o denaturare istorică. Înaintea lui Freud, Nietzsche punea instinctul sexual la

[1] Vezi în această privință Fr. Jourdain, *Cézanne, sa solitude et son tourment*, în *La Pensée*, 1956, nr. 70.

[2] Este demn de reținut faptul că rostul acestor « inovații » nu mai poate fi ascuns nici de unii dintre cei mai pasionați susținători ai « căutării lor » formaliste. Așa de pildă, *Jean Pucelle*, într-o recenzie pe care o face în revista *Table Ronde*, nr. 133, din ianuarie 1959, după ce încearcă să explice că s-ar putea ca « criza actuală » (sic!) a picturii să fie datorată unui « exces de verism » al picturii veacurilor trecute, trebuie să recunoască ca explicație plauzibilă a acestei crize a picturii burgheze contemporane faptul că pictorii « distrug o reprezentare a universului în care nu mai vor să trăiască . . . »

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

originea creației artistice [1], asociindu-i « cruzimea » și « beția » orgiacă. Încă Nietzsche vedea în artist un om bolnav, creația artistică fiind condiționată, după el, de « toate stările intime legate de fenomene maladive ». Chiar atunci, în deceniile ultime ale veacului trecut, doctrina lui Nietzsche era menită să servească burgheziei care își terminase perioada ei de ascensiune și se îndrepta către etapa imperialistă. În primele decenii ale veacului nostru însă, idolatrizarea zonei apropiate de instinctualitate a conștiinței umane atinge paroxismul.

Expresionismul, prin unele din manifestările sale, dar mai cu seamă *suprarealismul*, ridică *subconștientul* la rolul de izvor estetic de cel mai mare debit. Exaltarea virtuților estetice ale lucrărilor infantile și demențiale atinge paroxismul. « Dicteul automat », transcrierea visurilor, urmărirea cu orice preț a absurdului oferă posibilitatea « evadării » din lumea reală, decretată prozaică.

În *Manifestul suprarealismului* din 1924, André Breton definea astfel curentul: « Automatism psihic pur prin care ne propunem să exprimăm, fie verbal, fie scris, fie prin orice alte mijloace, funcționarea reală a gîndirii. Dicteu al gîndirii, cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală ». Suprarealiștii propun prin urmare suprimarea înțelegerii raționale a lumii și a oglindirii veridice a realității în artă, pentru a o înlocui cu absurdul rezultat din asociațiile psihice întîmplătoare care au loc în timpul visului (a visului fiziologic și nu a visării artistice) sau în stare de semi-conștiență, în care « logica trebuie trimisă la plimbare ». Iată o mostră a unor asemenea producții: « Mormîntul meu, după închiderea cimitirului, ia forma unei bărci care urmărește ferm marea. Nu e nimeni în barcă afară doar din cînd în cînd, printre jaluzelele nopții, o femeie cu brațele ridicate, un fel de figură de proră pentru visul meu, care urmează cerul. În altă parte, într-o curte de fermă probabil, o femeie jonglează cu mai multe bășici de albastru de leșie, care ard în aer ca unghiile. Ancorele sprincenelor femeii, iată unde vreți să ajungeți. Ziua n-a fost decît o lungă sărbătoare pe mare... ». Și așa mai departe, fără nici un fel de organizare logică, gol de orice înțeles.

Această invazie a absurdului și a stărilor de spirit cu totul confuze, halucinante, această străduință de a înlocui conștiința lucidă a omului evoluat, cu incoherența subconștientului, le-au preconizat suprarealiștii nu numai pentru literatură, ci și pentru plastică.

Salvador Dali aduce în pînzele sale o reproducere naturalistă a detaliilor, pe care însă le amestecă în modul cel mai absurd cu putință.

Sîntem în plină *deturnare* a funcției cognitive a artei de la rosturile ei firești. Operei de artă nu i se neagă necesitatea de a avea un conținut *exprimat* prin structurile formale, dar *acest* conținut este menit să-și îndeplinească în deplinătate rolul lui social diversionist. Raționea, luciditatea, atenția la viața autentică în care se pun și se rezolvă adevăratele probleme umane sînt proscrise. În primul rînd din artă trebuie izgonit « *înțelesul* », limpiditatea, lumina inteligenței. « Cu cît este mai puțină claritate, cu atît se vede mai bine » — proclamă, de curînd, *Jean Paulhan* [2] într-un titlu de capitol. El nu face decît să reia o teză asemănătoare, care sintetiza, mai demult, poziția despre care vorbim. « Poetul ar trebui să aibă curajul de a « abandona »

[1] F. Nietzsche, *Voință ori putere*, passim.

[2] J. Paulhan, *Le clair et l'obscur*, în *La Nouvelle Revue Française*, 1958, nr. 64.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

total gîndirea aristotelico-carteziană și să se reîntoarcă la îndobitocire, la prejudecăți, la superstiții, la absurd » — spunea *Benjamin Fondane* în 1938 [1].

Nu intră în sarcinile acestui studiu analiza critică detaliată a suprarealismului și a curentelor conexe. Pe noi ne interesează aici doar urmărirea modurilor în care diferite curente estetice burgheze încearcă să-l îndepărteze pe artist de realism, de oglindirea veridică a realității, de adevăr. În acest sens putem apropia de suprarealism un curent care pare că-i este radical opus: « estetismul » german, reprezentat prin *Hugo von Hofmannstahl* și *Stefan George*. Ținuta severă, care pare că face apel la luciditate deplină, este în lucrările scriitorilor citați numai aparență, Unul dintre exegeții entuziaști ai lui Stefan George, *Friedrich Gundolf*, nu ezită să califice estetismul german în felul următor: « Estetismul nu este decît un pas în plus pe calea care conduce la despuierea de valoarea sa a oricărui conținut, la *a minți* (sublinierea noastră — M. B.); el a devenit simplă activitate de joc, minciună gratuită, minciună de dragul minciunii... Pentru că a inventat și a divulgat aceste mijloace noi, George a fost considerat inventatorul estetismului, cînd în realitate maestrul acestei mișcări în Germania, acela în care mișcarea a găsit execuția ei deplină, este Hugo von Hofmannstahl » [2].

În aceeași perioadă, în America, Ezra Pound sau Gertrude Stein, adoptînd procedeele dadaismului, înlăturau de asemenea orice urmărire a adevărului în opera de artă, pledînd pentru simpla virtute a tehnicii formaliste, în care trebuia să apară însă colcăirea subconștientului.

Expresionismul german a mers pe aceeași linie a încercării de a da expresie « inexprimabilului » din zonele sublucide. Indiferent de faptul că a dat — de altfel ca și suprarealismul — din sînul său artiști, care *ulterior* și-au înțeles limpede rolul lor social (ca Käthe Kollwitz Grosz sau Bertold Brecht), *doctrina expresionistă*, ca atare, este îndreptată — ca și celelalte pomenite — împotriva explorării vieții reale, « oglindei » artei rezervîndu-i-se doar rolul de a reflecta tenebrele sufletelor chinuite, cărora rațiunea nu le poate veni într-ajutor. Ei căutau, după expresia unui comentator, « maximum de libertate în maximum de absurditate ».

*

O altă direcție în care funcția cognitivă a artei a fost deturnată, în estetica burgheză contemporană, este aceea a *misticismului*. Încercînd să reînvie vechi idei medievale, *J. Maritain* face din opera de artă mijlocul de relevare a divinității, iar abatele *Brémond* asimilează poezia cu rugăciunea. În opera de artă, dincolo de conținutul ei aparent, adie — după Brémond — suflul mistic, revelator al esențelor teologale. « O statuie, o catedrală, un tablou, o sonată — spune el — au, toate, două sensuri: unul prozaic, accesibil tuturor...; altul, mistic, deschis numai privilegiaților, de altfel foarte numeroși, care prin intermediul magic al liniilor, al culorilor, al notelor, parvin la experiența despre care am vorbit » [3]. Această « experiență » mistică ar fi deci, în ultimă analiză, obiectul artei, iar cei ce nu sînt în stare să o realizeze rămîn în stadiul « prozaic » al receptării operei de artă, exteriori cercului inițiaților chemați să guste adevăratele bucurii artistice...

[1] B. Fondane, *Faux traité d'esthétique*, Ed. Denoel, Paris, 1938, p. 88.

[2] Fr. Gundolf, *George*, 1920, citat după F. Bertaux, *Littérature allemande*, Paris, 1928.

[3] H. Brémond, *La poésie pure*, Ed. Bresse, Paris, 1926, p. 140.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Oricît ar putea să ni se pară de ciudat, nici neotomismul lui Maritain, nici « purismul » mistic al lui Brémond nu au rămas curente mistice izolate în ansamblul esteticii burgheze contemporane. Diversiunea mistico-religioasă acționează încă puternic în țările capitaliste și atrage în orbita ei condeie dintre cele mai prestigioase. *André Malraux*, renegînd ideile marxiste, afișate în tinerețe, consecvent însă azi cu poziția lui politică, a publicat în ultimii ani lucrări de estetică în care alunecarea mistică devine din ce în ce mai pronunțată. În lucrarea *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, publicată în 1952, se străduiește să demonstreze că arta este un limbaj sacru, intraductibil în semnele prin care oamenii își comunică preocupările lor din viața reală. Arta este, după Malraux, făurire de zei neînțeleși și ininteligibili, rit sfințit, ca « latina de biserică », și nu are nici o funcție de cunoaștere a realității. Cînd capodoperele devin « semne de comunicare », spune el, atunci își pierd virtutea lor artistică. Malraux reia această teză în ultima lui lucrare *La métamorphose des dieux* și pune aici o pedală apăsată puternic. Rostul artei, pretinde el, este « de-a lungul mileniilor de a-i figura pe zei » [1]. Arhitectura, ca și sculptura, a fost creată de om « pentru a face din haosul aparenței un cosmos, și din acest cosmos o legătură cu o putere inaccesibilă care-l înglobează și îl guvernează »[2]. Arta « are drept menire să exprime eliberarea (omului) de condiția umană și de timp » [3].

O mai transparentă marama destinată a învălui rolul real rezervat artei în societate nici nu se putea făuri. Evadînd către zonele teologale, omul trebuie să scape « de condiția umană », adică de ceea ce cercurile pe care le reprezintă Malraux îi rezervă aici pe pămînt. Oricîtă erudiția ar risipi autorul și oricîtă stălucire stilistică ar cheltui, acest adevăr simplu nu poate fi eludat: atribuind artei o funcție mistică îl abatem pe artist și pe cel ce receptează opera de artă de la *cunoașterea vieții reale*, le îndreptăm atenția către o problematică, care îi poate lăsa liniștiți pe cei ce au azi în mînă volanul conducerii în orînduirea capitalistă.

Rolul acesta diversionist au încercat să-l atribuie artei, în țara noastră, între cele două războaie mondiale, ideologii reacțiunii fasciste. *Nichifor Crainic*, megafonul misticismului ortodox « autohton », proclama atunci că estetica trebuie să fie subordonată teologiei, religia fiind, după el, un domeniu care orientează întreaga cultură umană. Crainic pretindea că este adept al « autonomiei » artei, pentru că elimina conținutul de realitate din opera de artă și nu se jena să afirme, așa cum susține Al. Dima, că « autonomia artei nu poate fi tulburată de religie, întrucît arta a servit totdeauna biserica fără a-și trăda legile ei proprii » [4]. El tăgăduia analizei estetice lucide capacitatea de a descifra esența artei și rezerva această sarcină dogmaticii teologice. Este prea bine cunoscut rolul nefast pe care l-a jucat obscurantismul « gîndirist » în țara noastră pentru a nu înțelege cît de străină de adevărata funcție cognitivă a artei este o asemenea doctrină și care îi este rolul real. În aceeași direcție a împins și Lucian Blaga cercetarea estetică. Am încercat în altă parte [5] să arătăm caducitatea esteticii lui Blaga. Vom menționa numai că rezervînd artei doar rolul de a « revela mistere » — și încă nu pe deplin,

[1] André Malraux, *La métamorphose des dieux*, vol. I, Ed. N.R.F., Paris, 1957, p. 1

[2] *Ibidem*, p. 17.

[3] *Ibidem*, p. 25.

[4] Al. Dima, *Gîndirea românească în estetică*, Sibiu, 1943, p. 65.

[5] Vezi Marcel Breazu, *Cu privire la tipic și esențial în artă*, în *Cercetări filozofice*, 1957, nr. 6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

din cauza cenzurei « Marelui Anonim » — Lucian Blaga se străduie să dovedească că « nu există nici un termen de comparație între artă și natură ». Orice funcție de cunoaștere adecvată a lumii reale, aceea în care oamenii trăiesc, suferă sau se bucură, era contestată artei. Artistul era îndemnat să se dezintereseze liniștit de problemele « prozaice », care nu țin de « orizontul misterului ».

Putem oare să închidem ochii asupra faptului că acest îndemn răsuna tocmai în anii terorii fasciste, tocmai atunci cînd arta trebuia să-și aducă marea sa contribuție la lupta împotriva tiraniei?

Diversiunea mistică este una din cele mai primejdioase pentru că folosește toate celelalte curente în scopurile ei. Biserica catolică încearcă să fie « la zi » în materie de modă artistică, așa cum a dovedit-o în 1958 la Expoziția Internațională de la Bruxelles. Pavilionul Vaticanului a arborat aici un « avangardism » artistic dintre cele mai spectaculoase. De la arhitectură pînă la obiectele de cult și de la frescele murale pînă la vitrouri — expresionismul, cubismul sau abstractismul pur au fost folosite pentru a lega conținutul mistic de forme care îndeobște pretind a avea valoare prin ele însele. De altfel în arta « modernistă » burgheză a ultimelor decenii, paralel cu propagarea virtuților formale ale « construcției » artistic abstracte, doctrinarii vorbeau despre « mistica liniilor și culorilor », cum făcea de pildă « suprematistul *Malevici* ». Iar *Olivier Messiaen* încearcă să transpună în muzica lui, după aprecierea lui Le Roux, « canoanele ritmice pe care ni le propun, de zece veacuri încoace, clopotele bisericilor noastre... [1].

Diversiunea mistică este una dintre cele mai primejdioase de asemenea pentru că dă impresia privitorului, ascultătorului, cititorului, că opera de artă își îndeplinește o funcție cognitivă de mare amploare și profunzime. Lucrările de artă « relevă » puterile oculte de dincolo de lumea pămînteană a aparențelor. Folosind, de multe ori, mijloace de mare capacitate emoțională — arhitectura bisericească, muzica de orgă —, pune în vibrație un bagaj de sensibilitate pe care se grăbește să-l speculeze în favoarea pledoariei religioase. Făcînd uz de vechi tradiții în materie, biserica le speculează astăzi cu rafinată abilitate, încercînd să atragă, prin intermediul emoției artistice, categorii largi de intelectuali la care dogmatica teologală nu mai poate avea audiență. Să nu uităm că și la noi în țară « bizantinismul » predicat de unii artiști plastici în ultimii ani încerca să folosească, vorbind de « tradiție », aceeași diversiune mistică. Tocmai de aceea revine, cred, îndeosebi criticilor de artă și istoricilor artelor, îndatorirea de a analiza modul subtil, insidios, prin care sub pretextul folosirii unor procedee artistice « tradiționale » se pot strecura în operele plastice contemporane elemente mistice, străine de arta realist-socialistă.

★

Am văzut prin urmare că în estetica și arta burgheză contemporană, funcția congnitivă a artei este — în scopuri diversioniste — fie negată integral, fie deturnată de la oglindirea autentică a realității. Cu atît mai limpede apare rolul pe care-l joacă revizioniștii, care și în domeniul artei se situează pe aceleași poziții ca și ideologii burgheziei împotriva esteticii marxist-leniniste.

[1] Citat după A. Goléa, *Esthétique de la musique contemporaine*, p. 164.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Nu se poate spune că în ansamblul ei estetica revizionistă neagă fățiș funcția cognitivă a artei. Dacă ar proceda așa, revizioniștii n-ar mai putea pretinde că vorbesc în numele unui « marxism îmbunătățit ». Dar în atacurile lor împotriva realismului socialist și împotriva spiritului de partid în artă, ei strecoară, la adăpostul unor poziții eclectice, o pretenție de « nuanțare subtilă », îndemnuri de a adera la o estetică foarte asemănătoare cu cea a burgheziei contemporane.

Unii dintre ei — ca de pildă R. Zimmand — pledează destul de străveziu pentru părăsirea realismului, care după el ar fi o categorie estetică foarte « confuză ». Alții, ca Iosip Vidmar, merg mai departe și declară fățiș că « valoarea artistică a unei lucrări rămîne independentă de orientarea ideologică, de caracterul just sau dăunător, materialist sau idealist, progresist sau reacționar al acesteia... ». Această afirmație, conținută într-un articol din 1956, a fost reluată și amplificată în referatul pe care fostul președinte al Uniunii Scriitorilor din Jugoslavia l-a ținut în noiembrie 1958 la Congresul scriitorilor iugoslavi. El nu neagă că « soarta omului, a omului epocii noi, este legată de politică », și aduce chiar în sprijinul acestei extraordinare descoperiri « pe care a făcut-o în două rînduri la congresele noastre stimatul nostru tovarăș Miroslav Krleja » (noul președinte al Uniunii Scriitorilor Jugoslavi) pe... Napoleon și pe Goethe ! Mai mult. Vidmar declară că « socialismul este ceva mare și prețios pentru întreaga omenire »; și chiamă noi martori pentru a susține acest adevăr: « ... acest socialism, sau unul similar, l-a îndemnat pe... Oscar Wilde, decadentul, susținătorul « teoriei artă pentru artă », să scrie că socialismul este singura cale spre individualismul pur și adevărat... ». Iată deci că socialismul « mare și prețios » nu este cel pentru care muncitorii și țăranii luptă și trudesc, de vreme ce nu pentru aceștia trebuie să scrie literatul, ci socialismul decadentului Wilde, estetul apologet al artei golite de orice conținut social... Pare de necrezut o asemenea poziție ridiculă, dar textul citat a fost transmis de agenția oficială de presă iugoslavă. Singura explicație a unei asemenea poziții este impasul tragi-comic în care cei ce apără, ca revizioniștii, teze esențialmente burgheze încearcă din necesități tactice să le dea o haină « socialistă ».

Mai complicată este situația acelor revizioniști, care altădată s-au situat pe piedestalul de unde păreau că apără cu înverșunare realismul socialist. Aceștia caută azi tot soiul de subterfugii și construiesc teorii dintre cele mai bizare. H. Lefèbvre, de pildă, se îmbracă în toga unui nou « romantism revoluționar », care are menirea să-l înfățișeze pe om « în prada posibilului » [1]. Și lucrările mai vechi ale lui Lefèbvre au multe elemente de confuzionism și afirmații gratuite, neacoperite de argumentație strînsă sau de documentare serioasă, dar trebuie să spunem că articolul său, programatic pentru noua lui poziție, este de o ieftinătate uluitoare. De la nebulozitatea termenilor pînă la inconsecvența logică a încercărilor de demonstrație — totul arată precaritatea unei poziții ce nu poate fi susținută. Ne vom mulțumi să arătăm că după ce « acuză » realismul socialist că a apărut nu ca un « concept estetic » — rezultat în urma creației artistice, ci ca un « concept istoric » decretat peste noapte, el propune pomenitul « romantism revoluționar », pornind de la « vidul spiritual » al momentului contemporan și nu de la realizări

[1] H. Lefèbvre, *Vers un romantisme révolutionnaire*, în *La Nouvelle Revue Francaise*, 1957, octombrie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

artistice care și-au făcut deja proba valorii lor. Ceea ce trebuie să reflecte arta propusă de el este... « posibilul-imposibil », adică în orice caz nu realitatea obiectivă, ci o himeră diversionistă. Acest « posibil-imposibil » al lui Lefèbvre este de același calibru ca și toate celelalte propuneri de evaziune din realitate, ale teoreticienilor halucinației și onirismului.

G. Lukács adoptă în estetică o poziție care este consecința firească a revizionismului său în problemele politice. El se ridică împotriva principiului leninist al partinității în literatură, pretinzînd că articolul lui Lenin, *Organizația de partid și literatura de partid*, și-a pierdut actualitatea. După cum arată pe drept cuvînt *A. G. Egorov*, Lukács a alunecat pe poziția unui obiectivism care se declară mulțumit să înregistreze faptele și procesele din realitate, fără să se simtă obligat să analizeze care anume clase sociale au interesul să promoveze asemenea fenomene. Denaturarea funcției cognitive a artei se vădește în poziția lui G. Lukács și atunci cînd el neagă importanța concepției despre lume a artistului contemporan, pentru creația sa. După Lukács, în opera unui mare artist oglindirea veridică se realizează spontan, chiar dacă scriitorul sau pictorul au o concepție reacționară. Este vorba aici despre denaturarea tezei leniniste care arată că dacă avem de-a face cu un mare artist, cel puțin un aspect al revoluției trebuie să apară în opera sa. Lenin a arătat acest adevăr, referindu-se la Tolstoi, dar el a pus în evidență faptul că o dată cu « scrînteala sa întru Hristos », marele romancier era « exponentul ideilor și aspirațiilor din conștiința milioanelor de țărani ruși în ajunul revoluției burghezo-democrate din Rusia ». Nu este deci indiferentă poziția de clasă, *năzuințele și concepția despre lume* ale artistului pentru realizarea oglindirii veridice a realității în artă, pentru înfăptuirea autenticei funcții cognitive a artei, indisolubil legată de funcția ei social-educativă. Vorbind despre acest adevăr, M. Isakovski — fruntaș al poeziei sovietice — spune: « ... greșesc acei tovarăși care cred că versurile lirice nu conțin nici o idee. Dimpotrivă, ele trebuie să o conțină în mod obligator, deoarece ideea este intenția fundamentală a poetului, este sensul de bază al operei sale. Se va înțelege de la sine, cu cît ideea este mai importantă (în sens social) și cu cît mai viu și mai convingător (sub raportul artistic) este ea întruchipată în creația poetică, cu atît poezia este mai bună. *Dacă nu există idee poetică, nu există nici poezie*, ci există numai o culegere mecanică de rînduri ritmate, care nu au nici o semnificație și care nu trebuiesc nimănui [1] ». Pe asemenea poziții se situează și literații și artiștii contemporani din țara noastră. Este poziția acelor artiști care au înaintea lor viitorul.

ФОРМАЛИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ БУРЖУАЗНОЙ ЭСТЕТИКЕ

КРАТКОЕ СОДЕРЖАНИЕ

В данном исследовании автор пытается проанализировать, каким образом истощение тематического содержания современного буржуазного декадентского искусства приводит его к маразму. Исследование не претендует на исчерпывающий охват всего художественного творчества западных стран, где многие художники не отказались

[1] M. Isakovski, *Măestria poetică*, Cartea Rusă, 1953, p. 65.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

от традиций подлинного искусства всех времен; оно ставит лишь целью наметить общую тенденцию, которую стремятся придать современному искусству буржуазные руководящие культурные круги, осознающие ту пользу, которую может извлечь из этого их класс.

Используя многочисленные и разнообразные источники информации — от заявлений художников до трактатов по эстетике, или от журнальных статей до объемистых книг по истории искусств — автор показывает, что одной из характерных черт «модернистских» течений является «бегство от литературы», провозглашенное как обязательный принцип для изобразительных искусств, музыки, театра и, как это не странно, даже . . . для литературы. «Литература» в понимании современной буржуазной эстетики означает тематико-идеологическое содержание произведения искусства, содержание, в котором могла бы отображаться капиталистическая социальная действительность. Но буржуазии не может нравиться, подобное отображение! Отсюда — теоретизирование «музыкализма», который должен охватить все виды искусства; отсюда — защита эстетической добродетели «чистой формы»; отсюда — отрицание познавательной функции искусства. Автор анализирует эстетический тупик, в который вошла абстракционистская пластика, настаивающая на устранении «фигуры», «изобразительного воспроизведения». Он указывает, что не следует смешивать обязанность художника стилизовать и удалять не имеющие значения элементы с устранением какого бы то ни было критерия, на основании которого тот, кто воспринимает произведение искусства мог бы оценить подлинность художественного замысла. Абстракционизм, «абсолютное» искусство, широко раскрывает двери любому обману и, как указано в исследовании, превращает оценку художественного произведения в биржевую игру, в которой можно заключать самые выгодные сделки.

С другой стороны, в своем стремлении лишить содержания произведения искусства, буржуазная эстетика стремится исказить саму сущность объекта искусства. Объектом искусства провозглашается «мир художника», а не тот мир, в котором живет, мыслит, чувствует и действует человек. Таким образом роль искусства сводится лишь к тому, чтобы «выражать» крайний субъективизм художника, а не к тому чтобы отображать действительность окружающей человека среды, на которую реагирует восприимчивость художника. Это ведет, однако, к полному «обесчеловечиванию» буржуазного декадентского искусства, к новому «академизму» формализма, отвергнуть который могут лишь самые смелые для того, чтобы внести свой вклад посредством своего искусства.

В заключение автор указывает, что ревизионисты марксистско-ленинской эстетики занимают те же позиции, что и буржуазные эстеты, пытаясь воспрепятствовать развитию искусства социалистического реализма по пути широких творческих перспектив, которые открывает перед искусством и литературой руководство партии рабочего класса.

LE FORMALISME DE L'ESTHÉTIQUE BOURGEOISE CONTEMPORAINE

RÉSUMÉ

L'auteur tente d'analyser dans cette étude la façon dont le manque de contenu thématique de l'art décadent bourgeois contemporain mène cet art au marasme. L'étude ne prétend pas embrasser la totalité de la création artistique des pays occidentaux, où de nombreux artistes sont demeurés fidèles aux traditions de l'art authentique de toutes les époques, mais se propose seulement d'esquisser la tendance générale que les milieux culturels de la bourgeoisie s'efforcent d'imprimer à l'art contemporain, conscients qu'ils sont des avantages qui en peuvent découler pour leur classe.

Recourant à des sources d'information nombreuses autant que variées, allant des déclarations d'artistes aux traités d'esthétique, des articles de revues à de volumineux ouvrages d'histoire des arts, l'auteur relève que l'un des traits particuliers des courants « modernistes » est « l'esquivement de la littérature », proclamé principe obligatoire pour les arts plastiques, la musique, le théâtre et, quelque singulier que cela puisse paraître, pour la littérature elle-même... Par « littérature », l'esthétique bourgeoise contemporaine entend le contenu thé-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

matique et idéologique de l'œuvre d'art, contenu susceptible de refléter la réalité sociale capitaliste. Or, cela ne saurait être du goût de la bourgeoisie ! D'où, la théorie de la « musicalité » qui devrait embrasser tous les genres d'art ; d'où, encore, le plaidoyer pour la vertu esthétique de la « forme pure » ; d'où, enfin, la négation de la fonction cognitive de l'art. L'auteur analyse l'impasse esthétique où aboutit l'art plastique « abstractionniste » en se proposant d'écarter la « figure », la « représentation plastique ». Il ne faut point confondre, fait-il remarquer, l'obligation artistique de *styliser*, d'éliminer les éléments dénués de signification, avec l'absence voulue de tout critère permettant à celui qui accueille l'œuvre d'art d'apprécier l'authenticité du message artistique. L'« abstractionnisme », l'art « absolu » ouvrent largement la porte aux impostures de toute sorte et, comme l'auteur l'indique, font de la mise en valeur de l'œuvre d'art un jeu de bourse, générateur d'affaires fructueuses.

Par ailleurs, dans ses efforts pour enlever à l'œuvre d'art tout contenu, l'esthétique bourgeoise s'attache à dénaturer l'essence même de l'*objet* de l'art. L'objet de l'art est proclamé être « l'univers de l'artiste » et non pas l'univers tout court, cet univers où l'*homme* vit, pense, sent et agit. L'œuvre d'art n'aurait point d'autre rôle que d'« exprimer » le subjectivisme radical de l'artiste, et nullement de refléter la réalité du milieu ambiant de l'homme, devant laquelle la sensibilité de l'artiste réagit. Une telle conception aboutit à la *déshumanisation* totale de l'art bourgeois décadent, à un nouvel « académisme » du formalisme, que seuls les très audacieux peuvent encore se permettre de répudier afin de se pencher sur le message humain qu'ils se sentent tenus d'apporter par leur art.

L'auteur conclut en soulignant que les révisionnistes de l'esthétique marxiste-léniniste adoptent une attitude identique à celle des esthètes bourgeois, en tendant d'entraver le développement de l'art réaliste et socialiste sur la voie aux vastes perspectives créatrices, frayée grâce à l'orientation de l'art et de la littérature par le Parti de la classe ouvrière.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

NOTE ŞI DOCUMENTE

DATE NOI ŞI PRECIZĂRI PRIVITOARE LA BIOGRAFIA LUI LUCHIAN

— MATERIAL DOCUMENTAR ŞI SCRISORI INEDITE —

Cercetări de arhivă întreprinse în ultimul timp, documente descoperite la diverse familii înrudite cu Luchian îngăduie să comunicăm aici cîteva materiale fie atestînd datele cunoscute, fie îndreptînd vechi erori, sau, în sfîrşit, sporind lucrurile ştiute pînă acum asupra familiei artistului, asupra vieţii şi activităţii sale, în ambianţa culturală a vremii.

DATE NOI ASUPRA FAMILIEI ARTISTULUI. Data naşterii lui Ştefan Luchian era cunoscută; nu era cunoscut pînă acum textul actului de naştere [1]:

Ştefan sîn Dimitrii Luchiean

[1] În anul una mie opt sute şasezeci şi opt, în doă zile a lunei februarie la cinci şi jumătate, o oră înainte de amiază.

[2] Act de naştere ŞTEFAN SÂN DIMITRII LUCHIEAN, de sex bărbătesc, născut la întiii a lunii Fevruari în comuna Tîrgului Ştefăneşti.

[3] La casa părinţilor săi, strada Uliţa Tîrgului Vitelor — a casei, în comuna Tîrg Ştefăneşti.

[4] Fiu al Dlui Dimitrii Luchiean, în vîrstă de ani patruzeci şi doi, de profesiune în funcţiunea cu rangul de maior în armata de grăniceri şi al Dnei Lina Luchiean, născută Chiriacescu, în vîrstă de ani treizeci şi şase, domiciliat în comuna tîrgului Ştefăneşti.

[5] După declaraţiunea făcută de tatăl care ne-a prezentat copilul.

[6] Întiiul martur, Dl. sub. Lt. Misiri Dumitru în vîrstă de ani treizeci şi unul, de profesiune, în funcţie cu rangul de Sublocotenent în armata de grăniceri, domiciliat în comuna Tîrgului Ştefăneşti, şi al doilea martur, Dl Vasile Neamţu, în vîrstă de ani şaizecişi doi, de profesiune comersant, domiciliat în comuna Tîrgului Ştefăneşti, care au subscris acest act după ce li s-a cetit împreună cu noi şi cu declarantele.

[7] Constatat după lege de noi Iconomul Neculai, oficiarul şi Primariul stării civile.

Declarantele (ss) Maior Luchian
Marturi (ss) sloct. D. Missiri
(ss) Vasile Neamţu
Oficiarul stării civile (ss) N. Iconomul

Cel mai vechi ascendent cunoscut al pictorului e bunicul său dinspre partea tatălui, Vasile Luchian. În decembrie 1824, acesta era înscris ca stolnic, în condica lui Ioan Sandu Sturza [2], nefăcînd însă parte dintre cei dăruiţi atunci cu cinuri, ci putînd invoca un rang mai vechi, deoarece la 1832 va fi socotit printre cele 24 persoane de frunte, alegători din ţinutul Covurlui [3]. În *Izvodul de boerii prinţipatului Moldovii* din aprilie 1833, figura la « clas al 3-lea », nu printre cei « cu pitace », îmbogăţiţii, de dată recentă, ci printre cei vechi, « cu

[1] Arhivele Statului Botoşani. Registrul stării civile pentru născuţi al tîrgului Ştefăneşti, jud. Botoşani, anul 1868, luna februarie, ziua 2.

[2] Condica boierilor lui Ioan Sandu Sturza din noiembrie 1822, Arhivele Statului Iaşi, Doc. Pach. XLVIII, 2, f. şi G. Ghibănescu, *Surete şi izvoade*, vol. X, Iaşi, 1919, p. 278.

[3] *Analele parlamentare*, II, 1832—1833, partea a II-a, p. 116.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

caftane »[1]. Printre *caftanlîi* era trecut în lista celor cărora li se cuvenea despăgubire pentru scutelnicii desființați prin Regulamentul Organic[2]. Pînă în 1835, deținea rangul de stolnic[3], dar în octombrie același an, o dată cu înaintările făcute de Mihail Sturza, se află înălțat sărdar[4], probabil pe baza calității slujbei obștești pe care o îndeplinea, de prezident al Eforiei din Galați[5]. Tot ca sărdar, Vasile Luchian

Fig. 1. — Maiorul Dimitrie Luchian, tatăl artistului

[1] *Analele parlamentare*, vol. IV, 1835—1894, partea a II-a, p. 546.

[2] Arh. St. Iași, Secretariatul de stat, Tr. 1764, op. 2013, Dos. 234/1833, fol. 208; *Analele parlamentare*, vol. III, 1832—1833, partea a II-a, p. 252.

[3] Cf. *Lista rangurilor boierilor de obștie în starea de acum, anul 1835, genarie 28*; Arh. St. Iași. Secr. de stat, Dos. 234, f. 236 (nr. 683) și *Lista rangurilor de obștie în starea de acum*, Eșii, în tipografia Albinei, 1835, p. 46.

[4] *Înaintările de cinuri făcute de către prea înălțatul nostru Domnul Măria Sa, Mihail Grigore Sturza, VV.*, Arh. St. Iași, Doc. Pachet XLXVIII, 4, fol. 5 (Adresa Postelniciei din 4 oct. 1835, nr. 1625; ofis domnesc nr. 112).

[5] *Catagrafia boierilor din Moldova, 1832—1856.* Arh. St. Iași, nr. 1764, op. 2013, cond. nr. 5188, vol. I, lit. B, nr. 31. (Rangul dat prin decretul nr. 199, din 17 sept. 1835). Eforiile sau epitropiile orașelor înlocuiau, din 1832, mai vechile municipalități, și existau numai în șase orașe moldovenești, printre care și Galații. (cf. *Analele parlamentare*, vol. IV, partea a 2-a, p. 315). În timp ce sărdarul Vasile Luchian îndeplinea această funcție

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

semna m.p., la 17 februarie 1844, din « oraş Galaţi », un înscris de însigurîpsire a venitului de 100 galbeni, sprijinind jalba

zugrav de biserici, « mînat de cotelile unui noroc prea schimbăcios, rătăcea cu oala de vopseli la brîu, prin satele sărace din

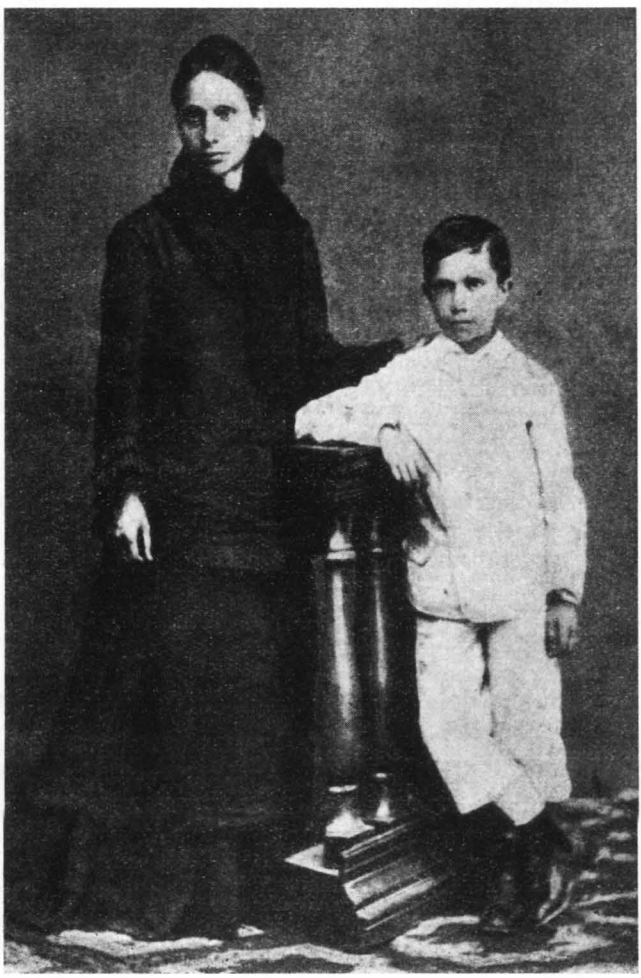


Fig. 2. — Elena Luchian cu fiul său Ştefan

fiului său Iancu ce dorea să fie primit în miliţie, « ca un patriot a sluji » [1]. Sărdarul Vasile Luchian se săvîrşi din viaţă înainte de 1849, căci la această dată, în jalba sa de intrare în miliţie, Dumitru se da drept « fiu răposatului sărdar Vasile Luchian din Galaţi ». Ştiri precise despre strămoşii sărdarului nu avem pînă acum, nici despre existenţa acelui strămoş, Andreiu, care,

partea de sus a Moldovei, încondeind bărbi de sfinţi şi aripi de heruvimi » [2]: afirmaţie ce trebuie respinsă, pînă la eventuale dovezi pozitive, ca una din acele obişnuite invenţii romanţioase ale semănătoristului Cioflec.

Neavînd moşie [3], la moartea sa, sărdarul Vasile Luchian lăsa clironomie sărdăresei Iléna, fiilor săi Constantin, Iancu, *Dumitru* şi Gheorghe şi fetelor, sale,

obştească în Galaţi, era ispravnic al ţinutului respectiv, Covurluiul, Grigorii Cuza, unchiul viitorului domnitor. Ar putea fi aflat aici un foarte vag, îndepărtat indiciu al acelei presupuse legături dintre cele două familii.

[1] Arh. St. Iaşi, Tr. 1710, sp. 1942, Dr. 103/1844 f. 12—15.

[2] V Cioflec, *Luchian*, Bucureşti, 1924, p. 29.

[3] În lista despăgubirii scutelnicilor, stolnicul Luchian figura la 1833 printre boierii « fără moşie » Cf. Arh. St. Iaşi, Secr, de stat. Dos. 234, f. 208.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Zoe şi Ana [1], case în oraşul Galaţi [2]. Bătrînul fusese, cum am văzut, interesat de trebile obşteşti, şi se număra printre cei care, cuprinşi de patriotism, înţelegeau să-şi înscrie feciorii în tînăra armată a prinţipatului. Toţi fiii săi, în afară de cel mare, vor fi ofiţeri. Dimitrie, născut în 1826, tatăl viitorului pictor, înainta la 24 februarie 1849 o jalbă scrisă cu o cirilică măruntă şi corectă, de « înrolare în slujbă », « înfăţoşînd odată cu supunire şi formalnic docoment de anoalul vinit ce se cuvine unui militar » [3], adică înscrisul semnat de clironomii răposatului sărdar pentru insiguripsirea venitului de 100 galbeni (cerut la infanterie). Tînărul cadet Dumitrakie Luchian nu se dovedeşte la început prea atras de studiile militare, căci la examene e notat mereu cu « slab » şi « nu ştie » [4]. Fusese împins desigur în armată de acel avînt patriotic, manifestat în preajma anului 1848, avînt datorită căruia, renunţînd la arma privilegiată, cavaleria, mulţi tineri se înrolează în regimentul de infanterie, regiment pe care noul domn îşi propusese să-l organizeze şi să-l întărească [5]. De aceea Grigore Ghica va arăta o atenţie deosebită noii promoţii de cadeţi şi ,« din lipsa ofiţerilor » (cum motivează în raportul de avansare col. Skeletti), va semna, plin de îngăduinţă, la 1851, prematura înaintare la rangul de praporgici a unui grup de cadeţi, de loc « desăvîrşiţi în învăţătura slujbii » [6], printre care şi Dimitrie Luchian. La 19 mai 1855, acesta era înălţat la rangul de locotenent [7], făcînd parte din batalionul 3 al regimentului de muşcatiri (infanterie), cu garnizoana la Galaţi, în oraşul natal, iar la 24 iulie 1858 e înaintat căpitan [8]. După alegerea lui Cuza, din ianuarie 1859, cînd ca o pregătire a contopirii oştilor celor două ţări regimentul de muşcatiri moldovenesc e dislocat la Bucureşti, iar al 3-lea de infanterie muntenesc, la Iaşi, în fruntea companiei sale, căpitanul Luchian, pe cîmpul Colentinei, ia parte la ceremonia solemnă a întîlnirii celor două oşti, stabilindu-se apoi în viitoarea capitală a Principatelor Unite, unde va îndeplini, în repetate rînduri, funcţia de preşedinte al unei comisii ostăşeşti criminale [9]. În decembrie 1863 e înălţat la rangul de maior şi numit comandant al batalionului 1 din regimentul nr. 4 de linie[10]. În 1865, părăsind Bucureştii, îl aflăm în garnizoană din nou la Galaţi[11]. De acele pomenite legături strînse de prietenie cu Alexandru Ioan Cuza nu sînt ştiri pozitive, afară de faptul că amîndouă familiile erau originare din Galaţi. Căpitanul Luchian şi-a făcut stagiul obişnuit pînă a ajuns la rangul de maior. După abdicarea forţată a lui Cuza îşi urmează monotona sa carieră militară, fiind numit iar, de cîteva ori, membru sau preşedinte al Comisiei criminale din Galaţi, unde se află pînă către 1867, cînd, prin reorganizarea corpului de grăniceri, e mutat comandant al batalionului 3, cu garnizoana la Ştefăneşti, lîngă Botoşani [12]. Aici, la începutul anului următor, i se va naşte primul fiu, Ştefan.

În ce an se va fi căsătorit maiorul cu Elena Chiriacescu, n-avem pînă acum documente spre a preciza, nici în ce chip va fi cunoscut familia Chiriaceştilor. Elena, născută la 1832, era a doua fiică a lui Iamandi Chiriacescu, locuind la Perieţi, căsătorit cu o Anica Perieţeanu.

Actul de deces al lui Iamandi, din 1875, dă numele de « Kiriacu »[13], desigur adevăratul nume al familiei, căci sub acest nume figura ca slujbaş printre « feţele cercetate de către comisia... Obşteştei Adunări la anul 1835 »[14]. [*Cin*, însă, nu va avea decît

[1] Zoe va lua de bărbat pe un Iconomu, avînd ca fiică pe Polina, căsătorită cu Ernest Cocea, cea la care va locui, cum se ştie, pictorul. Un frate al Polinei e fotografiat împreună cu Luchian, prin 1886.

[2] Cf. Înscrisul de însiguripsire pentru Dumitru Luchian, din 3 febr. 1849, semnat de Iléna Luchian, sărdăreasă, de K. Luchian şi Ar (?) Luchian, şi adeverirea judecătoriei Covurlui (Arh. St. Iaşi, Miliţia pămîntească, Tr. 1710, op. 1942, Dos. 507/1849, f. 92).

[3] Arh. St. Iaşi, Dos. cit., f. 91.

[4] Arh. St. Iaşi, Miliţia pămîntească, Tr. 1710, op. 1946, Dos. 481/1849, passim.

[5] Cf. Gen. Herckt, *Cîteva pagini din istoricul armatei noastre* (Extr. din *Revista armatei*), Bucureşti, 1902, p. 10—11.

[6] Raportul la domn al col. Skeletti, comandiru regimentului de linie, Arh. St. Buc., Min. Război-Moldova. Dos. 615/1851, f. 40 şi 41.

[7] Cf. *Anuar militar*, 1869, p. 133.

[8] *Ibidem*.

[9] Prima oară în dec. 1860 (cf. *Monitorul Oastei*, 1860, nr. 51, p. 915), ultima oară ca maior (*ibidem*, 1864, nr. 30, p. 458).

[10] Înalt ordin de zi nr. 1318 din 27 decembrie 1863, în *Monitorul Oastei*, 1864, p. 7.

[11] Cf. *Anuar militar*, 1865, p. 40.

[12] *Ibidem*, 1868, p. 83.

[13] Arhivele oraşului Călăraşi, Registrul de morţi pe anul 1875, act de deces nr. 34.

[14] *Analele parlamentare*, vol. VII, 1837, p. 642—643.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

fratele mai mare al lui Iamandi, Alexandru Kiriaku, « din judeţul Ialomiţii », care dobîndise micul grad de pitar în 1839, sub Al. Dimitrie Ghica [1]. Pe un octoih dăruit bisericii din Jugureanu, la 20 aprilie 1834, făcea mai multe însemnări de pomenire, sub care semna împreună cu fratele său, « Alexandru şi Iamandi Chiriaceşti Dobrogeni ». Ceea ce indică o migrare din Dobrogea [2]. Numele, grecesc, ar putea dovedi eventual o origine levantină a familiei. Iamandaki, născut în 1799, locuia la Perieţi şi la Jugureanu, în judeţul Brăila. Aici ctitorise o biserică impozantă, zugrăvită de pitarul Nicolae Teodorescu [3]. Elena Luchian va primi ca zestre pămînt la Jugureanu [4]]. Pe malul Ialomiţei, la Peneţi şi Poiana va veni pictorul, pînă tîrziu, în timpul verilor, lucrînd numeroase peisaje; înainte de 1900, mai ales, el mergea adesea şi la Jugureanu pe malul Călmăţuiului [5], unde vara se retrăgea mama sa. Cunoaştem fotografii din tinereţe ale Elenei Chiriacescu (fig. 2). Nu era o femeie frumoasă, de altfel frumuseţea nu deosebea familia Chiriaceştilor: ca toţi aceştia, era înaltă, cam măslinie la piele. Faţa mare şi migdalată, datorită maxilarelor prelungi, cu fruntea înaltă şi protuberanţă nazală accentuată, cu gura largă şi buze viguros conturate, dar cu frumoşi mari ochi negri, ascunşi sub puternicele, profunde arcade ale orbitelor, e tipul fizionomic senzitiv, aproape leit, al fiului său mai mare, Ştefan. Şi mîinile, cu articulaţiile energice, cu degetele foarte lungi, amintesc pe cele ale pictorului.

La Ştefăneşti, Elena Luchian va da naştere la trei copii: Ştefan, pictorul, Anibal şi o fată Ecaterina, în 1870, aceasta din urmă murind la vîrsta de 7 ani, în Bucureşti, răpusă de scarlatină. În decembrie 1870, maiorul îşi dă demisia din armată [6] şi se gîndeşte desigur să părăsească prăfosul tîrg din nordul Moldovei. Se întoarce probabil la Galaţi, iar în aprilie 1873, se mută în Bucureşti, în suburbia Mîntuleasa, cumpărînd casele din str. Popa Soare nr. 15 [7]. Aici îşi va petrece pictorul anii de zburdălnicie ai copilăriei, hoinărind, cum îşi va aminti mai tîrziu, în întreg cartierul presărat pe atunci cu numeroase grădini [8], pe la apropiata biserică Sf. Stefan şi pînă jos, la heleştaie, în cartierul Vergului [9].

La vîrsta de nouă ani, Luchian îşi pierdea unul din părinţi: maiorul Luchian murea la 26 noiembrie 1877, în vîrstă de 51 de ani [10], după o lungă maladie. Prea puţin îşi cunoscuse pictorul tatăl. Copil încă, pe la 15 ani, cînd abia începuse să picteze, printre primele sale opere avea să fie o copie în ulei după o fotografie a maiorului, evocînd chipul acestuia, cu barbişon, după moda militarilor celui de-al doilea imperiu [11] (fig. 1). Nici o faptă anume n-a rămas să ne vorbească despre caracterul maiorului Luchian. Rămasă văduvă cu doi copii de crescut, Elena Luchian se va strădui, ajutată de autoritatea fratelui său mai

[1] Cf. *Condica rangurilor boiereşti*, Biblioteca Academiei, Secţia manuscrise, Ms. 874, f. 417; şi *Lista boierilor de al 3-lea clas de la sărdar la cel din urmă rang*, p. 37.

[2] Însemnare manuscrisă pe f. 46 recto al unui octoih din biserica satului Jugureanu.

[3] Pisania şi însemnare în sinodicul bisericii. Semnătura pictorului şi data pe un colivnic: « Pitar Nicolae o zograf. 1853 iunie 10 ».

[4] Nu ne-a parvenit foaia de zestre a Elenei Chiriacescu. Informaţii coroborate de la familiile Anastasiu şi Dimancea şi de la I. Chiriacescu din Buzău.

[5] Un desen înfăţişînd două vite în cîmp, studiu pentru *Apus de soare* de la Pinacoteca din Iaşi, e datat « Jugureanu 1891 » (col. dr. Atanasiu). Un peisaj expus în 1894 *(Expoziţia artiştilor în viaţă*, nr. 106) poartă titlul *Pe malul Călmăţuiului*.

[6] Cf. *Monitorul Oastei*, 1871, p. 13.

[7] Act de vînzare la Arh. St. Buc. Reg. de transcr. nr. 169/1873, f. 464—465. Vînzător era un G. Scărlătescu. Casa avea o mare « grădină cu uluci », care răspundea în str. Dimineţii, şi din care, un colţ cu pergole şi flori poate fi văzut într-o fotografie de prin 1890.

[8] V. *Planul coloarei de negru*, edit. de Maior D. Papazoglu, Bibl. Academiei, Secţia hărţi.

[9] Cf. V. Cioflec, *op. cit.*, p. 28, citînd cuvintele pictorului.

[10] Act de deces nr. 1086/1877. Arh. reg. Buc. Registrul de morţi 2705/1877, f. 41 verso. Actul indică vîrsta de 60 de ani, în contrazicere cu data oferită de actul de naştere al pictorului. Ştiind cu cîtă superficialitate se întocmeau actele de deces şi deci cu cîtă circumspecţie trebuie înconjurate, am adoptat vîrsta după data oferită de actul de naştere al lui Ştefan Luchian, vîrstă de altfel mai plauzibilă. Ca dubioasă trebuie respinsă, credem, şi o altă informaţie oferită de actul de deces, anume că Dimitrie Luchian era născut la Botoşani.

[11] Tabloul se afla în fosta colecţie Poenaru-Iatan.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

mare, să-şi îndrepte fiii spre o carieră pozitivă, spre cea a tatălui lor. Amîndoi băieţii se vor dovedi însă recalcitranţi planurilor de a fi făcuţi ofiţeri, şi pînă la urmă vor fi lăsaţi în voia temperamentelor lor. Chipeş la înfăţişare, era un boem risipitor la culme, iubind cu frenezie şi pînă la exces plăcerile vieţii, care-i vor zdruncina prematur sănătatea. Lovit de ftizie, va muri, în acelaşi an cu pictorul, în

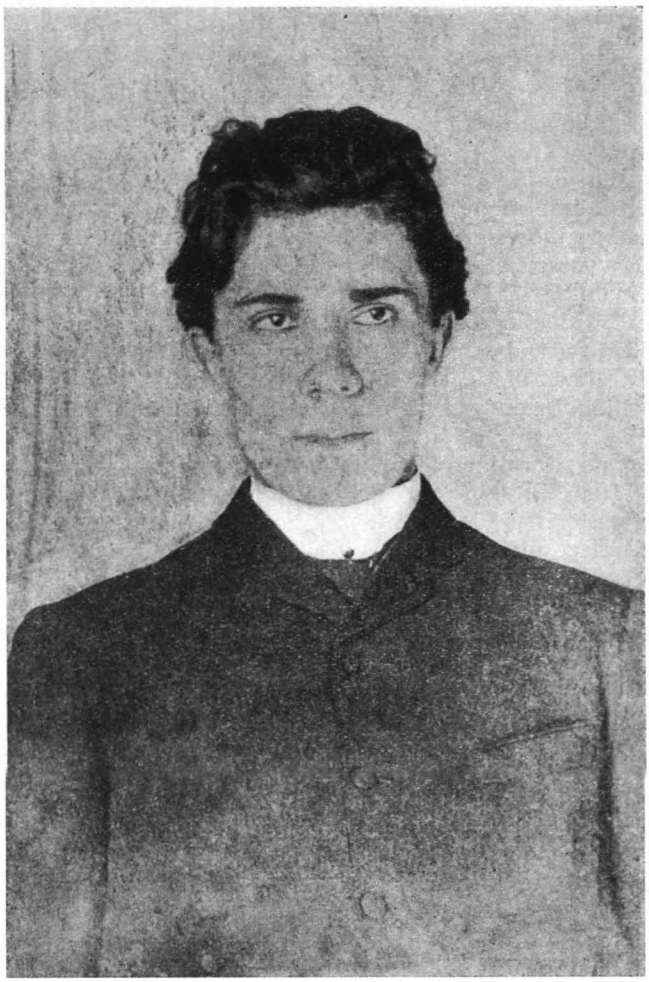


Fig. 3. — Ştefan Luchian, la vîrsta de 20 ani

Ştefan va deveni pictor. Anibal va fugi de la şcoala de ofiţeri, îşi va face însă stagiul militar şi în cele din urmă, după ce-şi va irosi în mare grabă întreaga moştenire, va ajunge un modest funcţionar la C.F.R. 1916. Elena Luchian se stinsese la 9 februarie 1892 [1], pe cînd Ştefan era la Paris, după moartea ei cei doi fii vînzînd în grabă, chiar în septembrie acelaşi an, casa din str. Popa Soare [2]. O rudă şi apropiat prieten

[1] Nu în 1893, cum s-a crezut pînă acum. Cf. Act. de deces nr. 946/1892. Arh. reg. Buc. Registrul stării civile pentru morţi nr. 3836/1892, f. 37 verso. Aceasta schimbă şi data întoarcerii lui Luchian de la Paris. Sosit acolo la începutul anului 1891, era silit să revină în ţară în primele luni ale anului următor. Dacă s-a întors sau nu la Paris, e o problemă pe care numai documente ulterioare o pot soluţiona. În septembrie 1892 era încă la Bucureşti, în primăvara 1893 lua parte la expoziţia Cercului artistic, iar în toamnă la votarea statutului acestei asociaţii.

[2] Cf. act de vînzare nr. 1494, Dos. 2671/1892, Arh. St. Buc. După semnarea actului la 3/15 sept. 1892, Luchian s-ar fi putut întoarce la Paris (dacă un tablou datat: « Paris 1892 », din depozitul Muzeului de artă al R.P.R. nu e realizat în primele luni ale acestui an).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

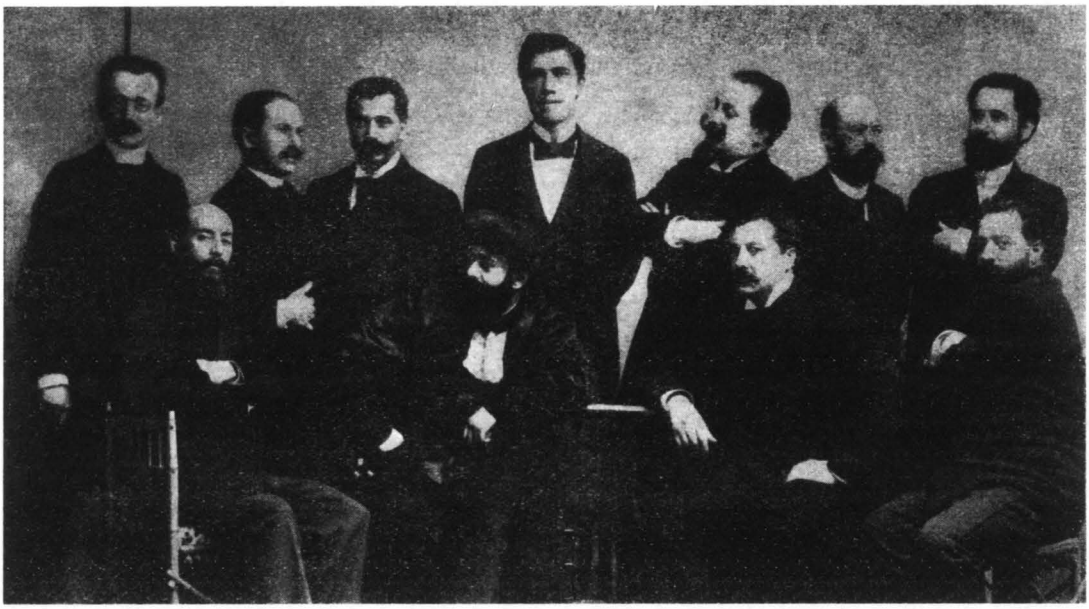


Fig. 4. — Josephin Péladan în mijlocul membrilor soc. «Ileana», în 1898 (de la st. la dr.: sus, M. Holban, pictorii Aricescu-Pascaly-Luchian, Al. Bogdan-Pitești, L. Bachelin, poetul M. Demetriadi; jos, C. Lahovary, J. Péladan, Al. Obedenaru, C. Bacalbașa

al familiei, în niște însemnări scrise, și-o amintea pe Elena Luchian ca pe o femeie de o mare blîndețe, săritoare pentru cei din jur, milostivă și darnică cu cei nevoiași, lipsită însă de energie. Prin 1888 — 1889, Ștefan, într-un peisaj, introdusese și chipul mamei sale, șezînd în iarbă, cu lucrul de mînă. Din schița vagă a culorilor stinse, se deslușește silueta unei femei robuste, cu fața calmă și zîmbitoare. Iar în 1890, întors de la München, îi făcea un portret în ulei (păstrat azi într-o colecție particulară).

Prin familia sa, Luchian aparținea deci păturii avute. Deși a păstrat relații cu toate rudele sale, care îl priveau, dacă nu cu dispreț, cu o ironică indulgență binevoitoare, el s-a îndepărtat dintru început de originea sa socială. Datorită firii sale generoase și nepăsătoare, el rămîne în scurtă vreme fără nici o avere; și chiar din primii ani de activitate, înțelege să trăiască din produsul exclusiv al muncii sale, într-o societate care refuza să înțeleagă aceasta, așa cum refuzase și lui Eminescu. Fără să cedeze gustului burghez, el va suferi toate neajunsurile hărăzite artistului în condițiile supunerii față de bunul plac al clasei suprapuse și se va simți vreme îndelungată ca un « proletar al penelului », « un zugrav », alături de ceilalți proletari, din viața umilă și exploatată a cărora și-a ales cu predilecție motivele operelor sale.

PICTORUL ÎN MIȘCAREA ARTISTICĂ DE LA SFÎRȘITUL SECOLULUI. Ceea ce caracterizează începuturile activității lui Luchian e o pasiune febrilă de a trăi viața în toate aspectele ei contemporane, de a se simți un factor activ, mereu prezent în mișcarea artistică a vremii. Activitatea sa de creator a fost dublată de o participare efectivă la manifestările artistice din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea. Prezența sa în expoziții e multiplă și continuă: în primăvara lui 1893, expoziția Cercului artistic; în 1894, expoziția Artiștilor în viață și expoziția Cercului artistic; în 1895 aceleași două expoziții, plus una personală în atelierul din strada Aristide Briand; în 1896, expoziția personală cu Artachino și expoziția Artiștilor independenți; în 1898 expoziția « Ileana », în 1899 expoziția personală cu Vermont, expoziția Artiștilor în viață. Atelierul său, care apare într-o acuarelă din 1894, era frecventat de artiști și literați, personalitatea sa artistică, relevată de toți cronicarii, stîrnește chiar în 1898 o polemică de presă, iar simpatia și prestigiul de care se bucura

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

printre artiști fac ca, în 1894, să fie chiar ales de aceștia în juriul expoziției oficiale, alături de Titus Alexandrescu și Ionescu-Valbudea[1]. Peste doi ani, Luchian se va afla în fruntea artiștilor independenți care se vor retrage de la expoziția organizată de minister. Dar încă din 1894, el conducea o acțiune de protest a unui grup de artiști împotriva modului în care fusese organizată expoziția și a abuzurilor președintelui ei, C.I. Stăncescu, fire înclinată spre intrigi și favoritisme. La împărțirea recompenselor,[2] și cu alte prilejuri, autoritatea abuzivă a acestuia nemulțumise pe mulți artiști, lezați în interesele lor, și cîțiva dintre ei adresaseră o scrisoare ministrului instrucțiunii, protestînd împotriva acțiunilor lui C.I. Stăncescu și cerînd înlocuirea regulamentului în vigoare al expoziției, cu unul mai democratic. Scrisoarea s-ar putea să fie redactată chiar de Luchian, care semnează în fruntea protestatarilor. Aceștia cer, în primul rînd, schimbarea modului de alegere a președintelui Salonului:

« Majoritatea din noi făcînd studiile în Franța, Germania și Italia, am avut ocasiunea să vedem cum sînt organizate expozițiunile de felul acesta. Președinte al salonului nu poate fi altul decît un exposant pe care îl aleg membrii juriului. Se numește președinte acela care are majoritatea absolută de voturi fără să se ție socoteală dacă este pictor, sculptor sau gravor.

Numai un astfel de președinte poate lucra în binele general, căci el cunoaște de aproape viața și cerințele artiștilor ».

Referindu-se la C.I. Stăncescu, artiștii se plîng împotriva intrigilor și a favoritismului acestuia, aducînd exemplul protejării lui Juan Alpar:

« Actualul președinte a căutat să nască discordie între artiști, părtinind pe unii și neglijînd pe alții. A arătat lipsă de autoritate și a prigonit elevii zdruncinîndu-le existența.

Vă rugăm Domnule Ministru să luați act de plîngerea noastră și să modificați actualul regulament care spune că președinte al salonului se numește de drept directorul școalei de Belle-Arte, căci altfel ne vedem în imposibilitate de a mai expune sub actualul președinte ».

S. D. Luchian — C. Aricescu
I. Bălănescu — G. Popoviciu
A. Vintilescu — Titus Alexandrescu [3]

Acțiunea de protest împotriva modului în care oficialitatea înțelegea să organizeze manifestările artistice neținînd seamă de interesele artiștilor, acțiune ce n-a fost luată în seamă de autorități, își afla astfel în Luchian principalul promotor[4]. Acel spirit de « revoltă », de « independență » pe care cronicarii de artă îl vor sezisa de la început în viziunea sa picturală,[5] anima și acțiunile sale publice. El va duce la Expoziția Artiștilor Independenți din 1896. Înainte de aceasta însă, Luchian se gîndise poate la o activare mai intensă a asociației Cercului artistic, opunînd manifestările acestuia organizate în afara intervențiilor oficiale, expozițiilor patronate de minister. În octombrie 1893, Luchian luase parte la votarea statutului Cercului artistic[6]. Președinte de onoare al comitetului fusese ales atunci C.I. Stăncescu, dar la 23 februarie 1895, adunarea generală a membrilor, procedînd la noi alegeri, acesta e îndepărtat rămînînd președinte I. Georgescu,[7] iar vicepreședinți fiind aleși C. Aricescu și însuși Luchian.[8] Acesta luă inițiativa organizării expoziției cercului, care se deschise în

[1] Cf. *L'Indépendance roumaine*, 3(15) mai, 1894 *(Nos Echos)*.

[2] Arh. St. București, Min. Instr. Dos. 333/1894, f. 209.

[3] Ibidem, f. 204. Spre a anihila acest protest la 12 iulie 1894, C. I. Stăncescu puse la cale o scrisoare a altor artiști, în care se exprimau mulțumiri ministrului cît și președintelui expoziției, pentru « tactul și energia ce au întrebuințat ». Printre semnatari, C. Artachino, Juan Alpar, E. Voinescu, Filip Marin, Hegel, Ionescu-Valbudea, Sava Henția (ibidem, f. 276).

[4] Un protest împotriva samavolniciilor lui C. I. Stăncescu publica în *Lupta* din 4 iunie 1894 și pictorul Gh. Popovici, care se va alătura apoi plîngerii colective înaintată ministerului.

[5] De pildă Diogène, *Le Salon*, II, în *L'Indépendance roumaine* 12 (24) iunie 1894; N. Petrașcu, *Expoziția artiștilor romîni în viață*, în *Ateneul Romîn*, 15 iunie 1894, p. 436.

[6] Vezi *Statutele cercului artistic*, București, 1894.

[7] În 1894 avusese loc un conflict între C. I. Stăncescu și I. Georgescu. Acesta din urmă, membru de drept al juriului expoziției, se retrăsese din juriu protestînd împotriva faptului că nu i se decernase prima medalie, ci a doua, pe care o mai primise și înainte, la altă expoziție (Arh. St. Buc., Min. Instr. Dos. cit., f. 197).

[8] Cf. *L'Indépendance roumaine*, 1 (13) martie 1895.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

decembrie, dar care fu ignorată de amatori şi nici nu fu remarcată de presă.[1] Mult mai mare ecou va stîrni, cum se ştie, expoziţia artiştilor independenţi din anul următor, cînd contemporanii vor recunoaşte în Luchian tipul adevăratului artist independent. Toată această mişcare de revoltă fusese precipitată deci de acţiunile autoritare abuzive ale lui C.I. Stăncescu. Intr-adevăr. prietenul şi admiratorul lui Grigorescu, profesorul de estetică a cărui contribuţie la critica noastră de artă din a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu e deloc neglijabilă şi care, ca admirator şi prieten al lui Grigorescu, se arătase simţitor la adevărată valoare a artei acestuia, avea accese de autoritate absurde şi intolerabile în administraţie. Aceasta se dovedeşte şi din comportarea sa, la sfîrşitul anului 1855, ca director al şcolii de Belle-Arte, cînd va stîrni o răzmeriţă printre elevi, o «mişcare contra disciplinei şcolare», în fruntea căreia se vor afla, între alţii, G. Petraşcu, Al. Satmari, Alex. Mihăilescu.[2]

Artistul care prin creaţia sa conferă mişcării de independenţă semnificaţia ei adevărată e Ştefan Luchian;[3] el era de altfel privit ca atare de ceilalţi membri ai mişcării. Grăitoare în această privinţă e şi o fotografie din ianuarie 1898, care înfăţişează pe cîţiva membri ai societăţii « Ileana » împreună cu ilustrul lor invitat « Sarul » Joséphin Peladan, şi în care Luchian ocupă locul de cinste. În cadrul societăţii era printre cei mai activi. Desenează un proiect de afiş, iar mai tîrziu, coperta primului număr al revistei, execută portrete în creion ale unor membri din comitet: C. Lahovary, I. C. Bacalbaşa, C. Pascaly, N. Vermont ş.a. (printre ele cîteva sînt printre cele mai reuşite desene ale lui Luchian), ia parte cu un mare număr de opere la expoziţia societăţii. Pentru volumul de versuri franţuzeşti al lui Bogdan-Piteşti, *Sensations intimes*, carte de sarbede versuri, din care numai o parte au fost publicate în *Literatorul* şi în *Ileana*, Luchian desenează tot atunci două proiecte de copertă în genul afişelor lui Chéret. Iar iniţiativa publicării primei reviste de artă de la noi tot pictorului îi revine, deoarece înainte de apariţia primului număr din *Ileana* (iunie 1900), ziarele anunţau apropiata apariţie a unei reviste de artă, *Faunul*, al cărui redactor artistic urma să fie Ştefan Luchian.[4]

Toate acestea completează cunoştinţele noastre asupra activităţii pictorului la începutul carierei sale, asupra febrilei sale prezenţe în mişcarea artistică de la sfîrşitul secolului al XIX-lea

DOUĂ SCRISORI INEDITE DIN 1906, CĂTRE VIRGIL CIOFLEC. La cele 15 scrisori ale lui Luchian către Virgil Cioflec publicate pînă acum[5], se pot adăuga azi încă două scrisori al căror text, destul de întins, e de o netăgăduită importanţă. Din prima din aceste scrisori, cea din 30 octombrie 1906, Cioflec a reprodus în monografia sa fragmentul bine cunoscut privitor la ideea compoziţiei *Cheful*. Un alt fragment din această scrisoare e de un deosebit interes: el se referă la o lectură a lui Luchian — o monografie despre Courbet — în care afla întărirea încrederii în sine, într-un moment de cumpănă.

A doua scrisoare a fost scrisă după închiderea expoziţiei jubiliare din 1906. Secţia de artă de la această expoziţie («Palatul Artelor») fusese organizată într-un mod ridicol, adunînd deavalma pictura şi sculptura cu producţiile artizanale — mobile pirogravate, împletituri, ţesături, materiale didactice, machete, cromolitografii etc. — cărora li se dădu chiar mai multă atenţie. Cele mai interesante părţi ale expoziţiei de artă — aspru criticată atunci[6] erau cele cuprinzînd operele lui Grigorescu şi operele membrilor Tinerimii Artistice, printre care şi Luchian. Expoziţia fiind lipsită de un catalog (în catalogul general al expoziţiei nu apărea nici măcar numele lui Grigorescu), nu putem şti ce anume a expus Luchian. Scrisoarea de faţă vine să precizeze expunerea unui important

[1] I. C. ASLAN, *Ce spune pictorul Luchian*, în *Rampa*, 16 februarie 1912.

[2] Arh. St. Buc., Min. Instr., Dos. 304/1896, f. 4, 7.

[3] Datorită prezenţei lui Luchian în expoziţia *Ileana* din 1898, mişcarea aceasta dobîndeşte un caracter evident de independenţă faţă de arta patronată de oficialitate.

[4] Cf. *Revistă artistică romînească*, în *Tribuna Poporului*, Arad, 29 martie (11 aprilie) 1900. Redactor literar al revistei urma să fie Ştefan Petică.

[5] AUGUSTIN Z. N. POPP, *Corespondenţa pictorului Şt. Luchian*, în *Tînărul Scriitor*, V (1956), nr. 4 (aprilie), p. 90—102.

[6] V. de pildă ST. STERESCU, *Cronica artistică. Tot expoziţia generală*, în *Viaţa literară*, I, 50, 10 dec. 1906, p. 5—6.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

număr de opere. Nepăsarea publicului burghez şi a oficialităţii a fost generală. Ea adăuga o tristeţe în plus suferinţelor lui Luchian, care, în acel an, locuind în vremea în care pictorul a simţit în chipul cel mai acut apăsarea indiferenţei şi ostilităţii mediului cultural în care crea. Amare aluzii critice la şirul de mizerii hărăzit

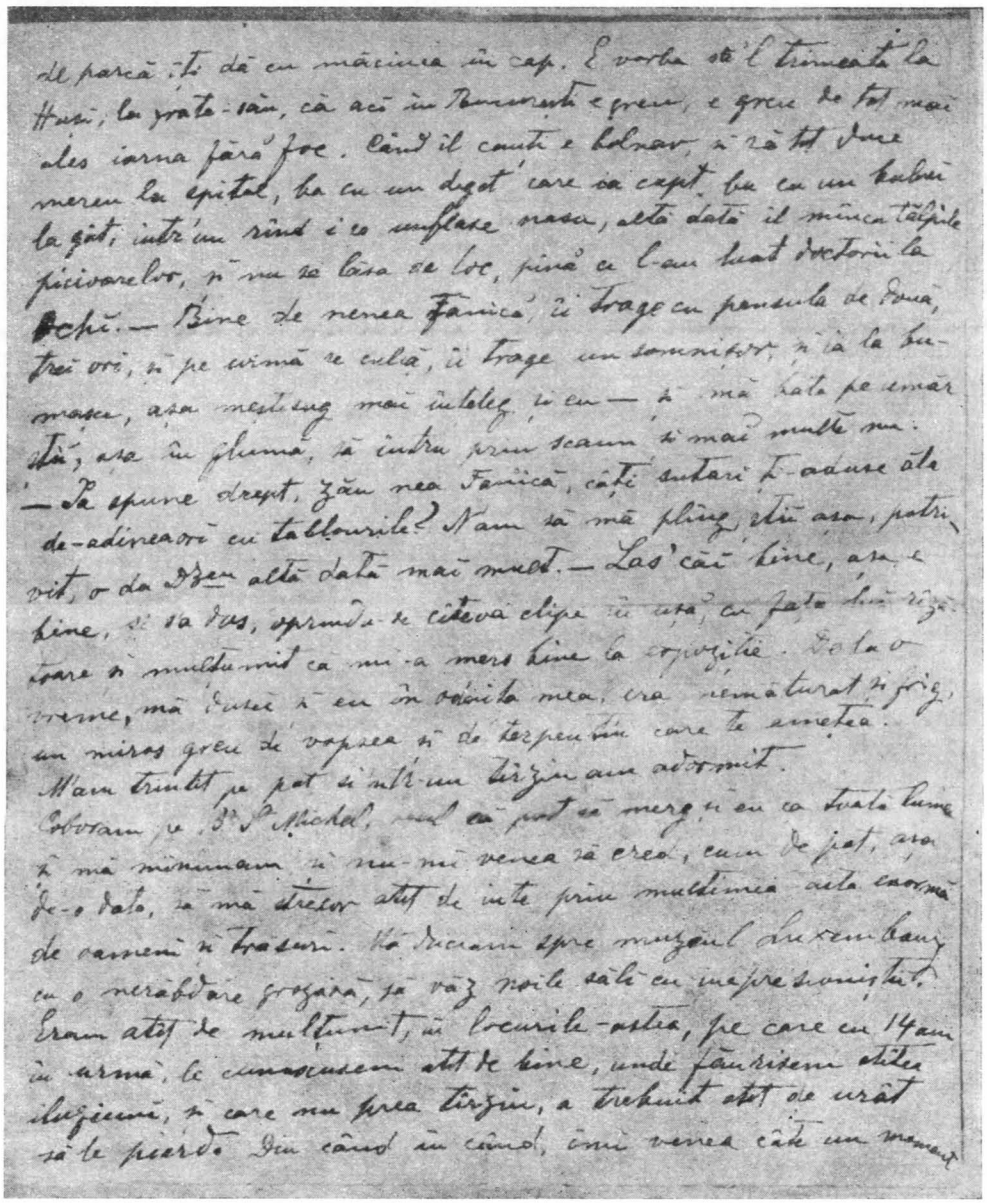


Fig. 5. — Pagină autografă din scrisoarea lui Luchian, din 1906

modesta casă din Filantropia, se simţea stingher şi abătut, într-o lume pe care o recunoaştea cu totul străină preocupărilor şi năzuinţelor lui. Aceea a fost poate

artiştilor în societatea burgheză au revenit adesea în scrisorile lui Luchian [1]; rîndurile de aici subliniază puternicul contrast între viaţa de huzur a clasei suprapuse, şi cea

[1] V. scrisoarea din 24 ianuarie 1902 către C. Mille, cea din ianuarie 1902 către Alexandru Clavel, cele din septembrie 1902, din august şi septembrie 1906 către Virgil Cioflec.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

asaltată de lipsuri continue a creatorilor care refuzau să se supună gustului burghez.

De-a lungul întregii scrisori, cu un humor care-i era propriu, şi pe care singur, în 1902, îl relevase ca o trăsătură caracteristică a firii sale [1], Luchian evocă cu un uimitor dar literar, în scene esenţiale, în dialoguri colorate şi mişcări sumare, lumea familiară în mijlocul căreia trăia. De un deosebit interes e fragmentul privitor la zilele petrecute în tinereţe la Paris, perioadă din viaţa sa, despre care avem puţine ştiri pînă acum.

30 octombrie 1906
Bucureşti

Dragii mei prieteni,

Ieri am primit din partea ta trei sticle cu vinişor nou şi trei pere minunate şi cum eram însetat după ceva sărături, repede a dispărut o sticlişoară. Apoi băiatul din una în alta a început a istorisi păţania cu gîndacii şi de un cocoş al coanii mari, care-i sărea în cap şi-l bătea.

Crizantemele şi-au făcut apariţiunea şi mă gîndesc să fac vreo 2, 3 pînze dacă voi ajunge să-mi procur cîteva ghiveciuri. Mai clocesc încă ceva, o bucată mai

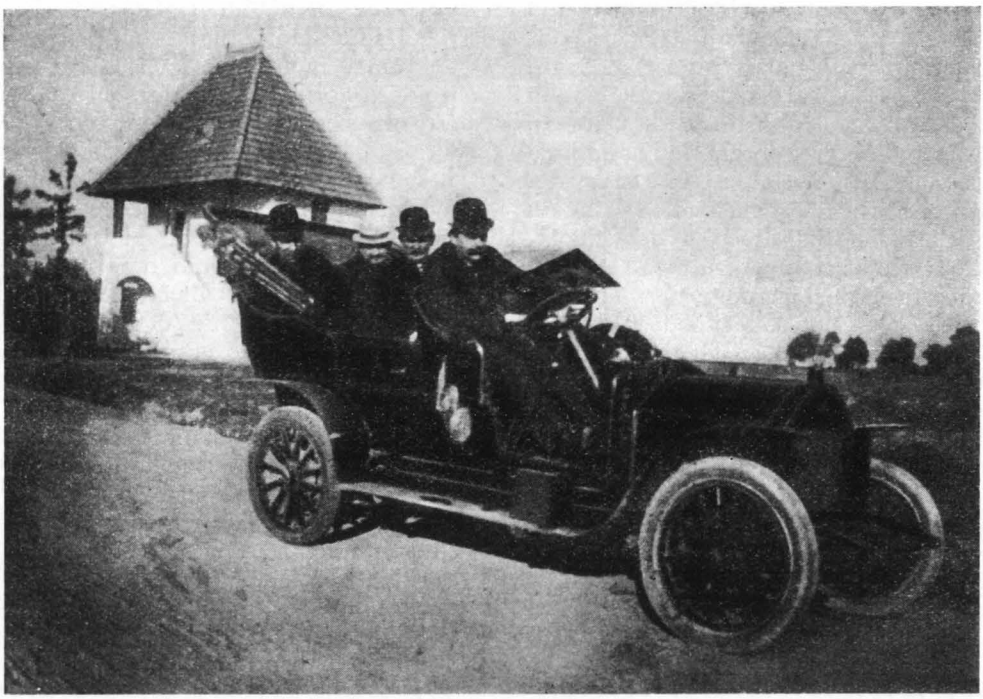


Fig. 6. — Şt. Luchian cu N. Vermont şi rameurul Moser, într-un automobil, la şosea, prin 1907—1908

mărişoară, un « Chef monstru », cu figurile mărime naturală sau jumătate, căci se poate să nu am loc, camera precum ştii fiind prea mică. Subiectul este hazliu, şi s-ar putea obţine mult efect. Deşi pînă acum n-am dus nici o linie, totuşi ţi l-aş putea descrie cam ce fel l-am plănuit. De o parte un babalîc cu capul căzut pe piept, de oboseală şi băutură cu braţele lăsate în jos, abia se mai ţine pe scaun, hainele în dezordine şi fără surtuc, numai în jiletcă. Damicela, mai de-oparte într-o poză legeră, caută să-l aducă la viaţă. În capul opus al mesei, un tînăr cu-o altă destrăbălată mai goleşte un rest de Champagnie. Iar lăutarii îi trag de zor cu feţele palide şi obosite, ţambalagiu mai adormit, iar şeful cu ochii pierduţi şi frînt îi zice cu vioara la urechia bătrînului adormit.

[1] V. scrisoarea din 24 septembrie 1902 către Virgil Cioflec: « Fire curioasă, întotdeauna am glumit cînd poate în sufletul meu plîngeam, şi cu aceeaşi aparentă voioşie, cînd emoţiuni grozave îmi zburluiau părul din cap ».

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Mi-este frică însă, să nu iasă ca planul simigiului. Totuşi este o mîngîiere în singurătatea asta grozavă în care trăiesc de un an şi jumătate. Chiar dacă nu se împlinesc, cîteva zile am de lucru, îmi mai frămînt mintea în tot felul de chipuri, pînă cînd cîte un afurisit de junghi mă face să uit de toate. Îmi pare rău că nu eşti aici să-ţi dau şi ţie să citeşti viaţa şi operele lui Courbet [1]. Ce suflet distins şi sbuciumat, şi cîtă încredere avea în el, cînd scria la ai lui acasă, « azi tată sînt cel mai mare om al Franţei » şi aici o dată mai mult m-am convins că să-i dai dracului de critici [2]. « Vorbe şi iar vorbe, pentru care se găsesc nătărăi care să le înghită ».

Actualmente sînt cinci expoziţiuni de pictură afară bineînţeles de a lui Istrate, şi vor urma astfel pînă la primăvară. Cei de la Ministerul de Instrucţie s-au îndurat să-mi cumpere o pînzişoară pentru 350 lei. E gentil din partea lor, mai ales că a venit de la ei, fără să le propun eu nimic. În colo nu mai ştiu ce să vă scriu dupe aici, şi vă doresc multă sănătate şi să ne vedem sănătoşi.

Ştefan.

(Către Virgil Cioflec)

14 noiembrie 1906
Bucureşti

Bunii mei prieteni,

Vă trimet şi vouă aste cîteva rînduri, ca să vedeţi starea mea sufletească, necazurile şi peripeţiile mele din ziua cînd am primit tablourile ce au figurat la exp. jubiliară. Trecînd peste greşelile de stil, ortografie şi greşeli gramaticale, ascultaţi.

Eri mi-a adus tablourile de la Filaret, pline de praf şi cu ramele rupte pe la toate colţurile — ce e Gheorghe? — ce să fie Dle Luchian, adusei tablourile astea, unde zici să le punem? Şi parcă se ruşina şi el de atîta dus şi întors, de atîta muncă fără nici un rost. — Şi acum, abia îţi poţi face un locşor de trecut printre — atîta rămăret. Iată şi pe văru-meu care vine, cu aerul lui tacticos — A....! ţi-au adus tablourile? — da...., parcă erau mai multe mă Fănică? — Ala cu ţiganca, florile, apusu de soare, — unde este mă spatele de femeie [3] — ? — a, da uite-l - Cît îl puseseşi 400 ori 300? — E...! zi se'nchise şi expoziţia — De-acum ai la masă şi-om mai vedea noi ce-om face —

— Ce nene, ţi-a adus tablourile îndărăt? mă întrebă Vlad [4] cum dete cu ochii de mine, — n'ai vîndut niciunu nene? De cît aveai tablouri nene? de 2000... de 5000...? — Ce crezi, erau o grămadă de bani dacă le vindeai pe toate. — O fi, îi spune tată-său, dar vezi că nu să prea vinde. — Şi cum eram amărît, am înghiţit cu noduri, şi în gîndul meu, mă răzbunam şi eu, înjurînd şi pe Istrate, şi pe ministru şi pe toţi, care s'au îmbuibat cu atîtea milioane, cînd eu bietul n'am nici cu ce cumpăra copiilor ăştia cîteva acadele, ca să nu mai întrebe de ce n'am vîndut nimic. Domnii ăia de-acolo, e un an şi mai bine, de cînd o duc într-un banchet, şampania şi vinurile de Drăgăşani au curs de au înecat cu prisosinţă cei 40 de ani de glorioasă domnie. I-aş fi înjurat eu mult şi zdravăn, cînd iată o veche cunoştinţă a noastră, numai sudori şi prăpădită de oboseală. — Vin de la expoziţie soro, am vrut să văz şi eu palatul artelor şi închipuiţi-vă dragă au început să-l ridice şi ce dă lucruri frumoase, păcat că eu nu am avut vreme să mă pot duce mai înainte, să vezi soro, podul peste Dunăre, coşuleţe, mesuţe. — E sigur, întrerupe văru-meu, cu ocaziunea asta,

[1] E un indiciu precis al lecturilor lui Luchian. Alte lecturi ale artistului, de prin 1912, *Les maîtres d'autrefois* de Fromentin şi un volum despre pictorii primitivi, ne sînt indicate de C. N. Motaş *(Luchian. Amintiri* în *Renaşterea*, 25 septembrie 1918).

[2] Luchian fusese afectat probabil de unele rezerve asupra picturii sale din cîteva cronici, poate chiar din acea cronică mai veche a lui Baltazar *(Voinţa Naţională*, 12 decembrie 1904), care, deşi în general elogioasă, cenzurase erorile de reprezentare naturalistă din tabloul *Un colţ din str. Povernei*. Poate la astfel de critici, care nu-l lăsaseră indiferent pe Luchian, face aluzie şi V. Cioflec într-o notă din *Viaţa Literară*, 16 aprilie 1906 [« toţi scurţii (I. Scurtu de la *Semănătorul*, atunci în polemică cu Cioflec) îa minte, toţi neisprăviţii; iar Balthazarii acelor timpuri... etc. »]. Pe seama indiferenţei şi obstinatei neînţelegeri de care pictura sa îndrăzneaţă fusese înconjurată, şi pe care o semnalase şi N. Iorga în 1904 *(Semănătorul*, 19 decembrie 1904) şi a unor şovăieli impuse de gustul public intolerant şi mereu avid de banale reprezentări naturaliste, s-ar putea pune acel reviriment către mijloace de expresie academice şi către un anume anecdotism, ce apare în evoluţia picturii lui Luchian, prin anii 1906—1907 (compoziţiile *Cheful*, *Durerea*, *Sindrofie*, portretul *Marioara* etc.).

[3] E probabil acel nud în pastel, fost în col. B. Catargiu, expus la retrospectiva din 1939, sub nr. 121 şi reprodus în catalog.

[4] Vlad e unul din copii lui Ernest Coccea care apare în tabloul *Cei trei fraţi*, alături de Lorica şi Vintilă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

s-a expus tot ce aveam şi noi mai de seamă, ştii că Istrate e un om de o activitate şi de-o pricepere fără pereche. — Da, Dta ai avut ceva, Dle Luchian? — Mai nimic Dnă, vre-o două, trei schiţe, mai mult ca să scap de insistenţa colegilor mei. — Ce, două, trei, sare Vlad de colo, ai avut o grămadă nene! — Da, da aşa e Dnu Luchian, în tot de-auna modest, şi aţi vîndut ceva Dle Luchian? Eu îmi tot făceam de lucru cu un muc de ţigară, căci vedeam unde vrea s'ajungă şi Dna — N'a vîndut nimic tanti Eleno, sări Vlad, şi mă scăpă de un răspuns, care nu ştiu de ce, începuse a fi supărător.

Iată şi pe Alecu [1], că se amestecă în vorbă, cu d'ale lui de parcă îţi dă cu măciuca în cap. E vorba să-l trimeată la Huşi la frate-său, că aici în Bucureşti e greu, e greu de tot mai ales iarna fără foc. Cînd îl cauţi e bolnav, şi să tot duce mereu la spital ba un deget care i-a copt, ba cu un buboi la gît, într'un rînd i se umflase nasu, altă dată îl mîncau tălpile picioarelor, şi nu se lăsa de loc, pînă ce l-au luat doctorii la ochi. — Bine de nenea Fănică, îi trage cu pensula de două, trei ori, şi pe urmă se culcă, îi trage un somnişor şi ia la bumaşce, aşa meşteşug mai înţeleg şi eu — şi mă bate pe umăr ştii, aşa în glumă, să intru prin scaune şi mai multe nu. — Ia spune drept, zău nea Fănică, cîţi sutari ţi-aduse ăla de-adineaori cu tablourile? N'am să mă plîng, ştii aşa, potrivit, o da Dzeu altă dată mai mult. — Las, că-i bine, aşa e bine, şi s'a dus, oprindu-se cîteva clipe în uşă, cu faţa lui rîzătoare şi mulţumit că mi-a mers bine la expoziţie. De la o vreme, mă dusei şi eu în odăiţa mea, era nemăturat şi frig, un miros greu de vopsea şi de terepentin care te ameţea. M'am trîntit pe pat şi 'ntr'un tîrziu am adormit.

Coboram pe Bd. St. Michel, vesel că pot să merg şi eu ca toată lumea şi mă minunam, şi nu-mi venea să cred, cum de pot, aşa de-o dată, să mă strecor atît de iute prin mulţimea asta enormă de oameni şi trăsuri. Mă duceam spre muzeul Luxembourg cu o nerăbdare grozavă, să văz noile săli cu impresionişti [2]. Eram atît de mulţumit, în locurile astea, pe care cu 14 ani în urmă, le cunoscusem atît de bine, unde făurisem atîtea iluziuni, şi care nu prea tîrziu, a trebuit atît de urît să le pierd. Din cînd în cînd, îmi venea cîte un moment de îndoială, dar repede trecea, căci cu adevărat mă aflam în Paris, uite Panteonul, nici vorbă, uite şi grădina Luxembourg, o bubuitură mă făcu să mă opresc, deschiz ochii, eram la mine, aceleaşi tablouri, unele agăţate în cui, şi altele rezimate de perete, mucuri de ţigară aruncate pe jos, pocniturile continuau, ce dracu să fie, sar în sus din pat, mai ascult niţel, cînd o voce de astă dată, tot bolborosea prin sală — Dnu Luchian este acasă? Pot să intru? — Intră — Bonjour Dle Luchian, bonjour, îmi pare bine că te găsesc mai gras, mai vesel, aşa vezi nu te lăsa şi tot răsucea în mînă un catastif. Era poleitoru pe care nu-l mai văzusem pe la mine de luni de zile. — Dar ce-i cu tine Moser [3], ce te-ai mai făcut? de vii aşa de rar pe la mine, te-ai înţolit se vede — Ce să zic, de o vreme-încoace merge binişor, şi cu ochii ba pe sub masă, pe după dulapuri, da catastifu nu-l slăbea de loc din mînă — E meştere, stai colea puţin, şi spune-mi şi mie, ce mai e nou, dacă se mai face vre-o expoziţie. Dle Luchian de toate să mă întrebi, da de expoziţie cînd auz, mi se'nfurnică păru'n cap. De ce Moser? — Să vezi Dta de ce, şi aci se aşează jos, începu să răsfoiască catastifu — Cutare 200, cutărică 140, Dta 180, Dnu X 400 — Apropos Dle Luchian am auzit că s'a închis expoziţia şi dacă...

Repede şi eu m'am dus să chem pe Vlad să-i răspunză de cum o crede mai bine, şi să veniţi sănătoşi.

Al vostru prieten care vă doreşte,
Luchian

(Originalele scrisorilor la Biblioteca Academiei R.P.R. Secţia Manuscrise — Achiziţii recente).

[1] Alexandru Cocea, fratele lui Ernest, care locuia împreună cu familia Cocea, i-a pozat lui Luchian pentru portretul *Alecu Literatu* şi pentru *Tăietorul de lemne*.

[2] Luchian nu poate face aluzie aici decît la intrarea în Muzeul Luxembourg a importantei colecţii de opere impresioniste lăsată statului francez de către Gustave Caillebotte în 1894, acceptată după mari opuneri din partea reprezentanţilor artei academice, de-abia în 1895, şi adăpostită atunci nu în « săli », ci într-o foarte mică sală adiacentă celei a sculpturii, neingăduind o expunere avantajoasă. (Cf. Camille Mauclair, *Le Luxembourg*, Paris, s.d., p. 63—64) Luchian desigur n-a putut fi la Paris în momentul deschiderii acestei săli, şi nu i-a fost dat să vadă niciodată deci un ansamblu de pictură impresionistă.

[3] H. Moser era cel mai bun rameur din Bucureşti la vremea aceea, cunoscut şi prieten al multor pictori. El apare fotografiat alături de Luchian şi Vermont, într-un automobil la şosea, prin 1907—1908.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

SOCIETATEA «CERCUL ARTISTIC» ŞI ROLUL EI ÎN MIŞCAREA ARTISTICĂ DE LA FINELE SECOLULUI TRECUT

Participarea Romîniei la Expoziţia universală de la Paris din 1889 a fost primită cu satisfacţie, nu numai de industriaşi, moşieri, vînzători de cereale şi fabricanţi, pentru care această participare prevestea noi cîştiguri ci şi de pictori şi de sculptori, deoarece la această expoziţie erau reprezentate şi artele plastice. Prezentarea nesatisfăcătoare a operelor a nemulţumit însă majoritatea artiştilor şi a amatorilor de la noi. Critici înverşunate la adresa organizatorilor — care, la trierea lucrărilor, au părtinit pe unii şi au nedreptăţit pe alţii — erau aduse, nu numai de cei ale căror lucrări nu figuraseră în expoziţie, ci şi de artiştii expozanţi, dintre care unii primiseră chiar recompense [1]. Pentru curmarea favoritismului din partea autorităţilor, artiştii propuneau diverse soluţii. De aceea propunerea lui I. Georgescu de a se înfiinţa o societate care să le apere interesele profesionale a fost primită de toţi cu entuziasm. 46 de membri fondatori şi 18 membri onorifici au votat la 19 mai 1890 statutele societăţii « Cercul artistic » [2].

Pe lîngă ţeluri de caracter general, enunţate şi de societăţile artistice care o precedaseră [3], noua societate înscrie în programul ei şi unele puncte cu caracter strict profesional ca: « înlesnirea de mijloace de acţiune, împrumuturi societarilor şi înfiinţarea unui atelier în care să se predea cursuri şi să se execute lucrări », organizarea de « excursii în comun prin localităţile însemnate din punct de vedere artistic », precum şi « formarea unei biblioteci de specialitate ».

Chiar în iarna aceluiaşi an societatea organizează în sălile noului palat al Ateneului o expoziţie unde erau expuse 112 picturi, 27 acuarele, pasteluri şi desene, precum şi 23 de sc lpturi [4]. Deşi presa înregistrează un succes de expoziţie [5] în anul următor activitatea membrilor Cercului artistic a constat doar în întîlnirile de la sediul societăţii, unde se discuta despre activitatea prezentă şi viitoare a societăţii, sau diverse probleme artistice care-i interesau. Din cînd în cînd, după obiceiul vremii, organizau şi cîte un bal, pentru mărirea fondului societăţii [6]. De-abia în februarie 1892 Comitetul de conducere [7] reuşeşte să organizeze, într-o sală a Ateneului, o mică expoziţie [8] unde erau expuse 170 de lucrări ale artiştilor: I. Georgescu, St. Ionescu-Valbudea, Alpar, D. Serafim, N. Vermont, T. Alexandrescu, Simonidi, I. Voinescu, C. Pascali, K. Loghi, G. Popescu, G. Romeo, N. Grant, Dolinski, Luncanu, Iacovencu şi o oarecare « d-ră Nina ». Expoziţia s-a bucurat de atenţia presei, a publicului şi a oficialităţilor [9].

Aceste promiţătoare încurajări determină societatea să deschidă, în anul următor, o nouă expoziţie într-una din sălile Ateneului.

Datorită spaţiului restrîns şi a numărului considerabil de lucrări prezentate (cca. 400), comitetul de organizare a ales doar

[1] Ion Georgescu şi St. Ionescu-Valbudea, de exemplu, care primiseră doar medalia de argint.

[2] *Statutele şi regulamentul Cercului artistic fondat la 1 aprilie 1890*, Bucureşti, 1890. (Printre membrii fondatori se numărau şi elevii cei mai talentaţi ai Şcolii de belle-arte din Bucureşti, cf. articolul 7 din statut şi lista nominală cu fondatori).

[3] « Dezvoltarea gustului artelor frumoase în ţară, organizarea de expoziţii şi înfiinţarea unei reviste », cf. *Statutele şi regulamentul Cercului artistic fondat la 1 aprilie 1890*, Bucureşti, 1890.

[4] Cercul artistic. Catalog de tablouri expuse în sala noului palat al Ateneului Buc.

[5] Nemo, *Expoziţia Cercului artistic*, în *Adevĕrul*, 1890, 11 decembrie.

[6] De exemplu balul din 5 februarie 1891 patronat de d-nele Th. Aman, Stolojean şi altele (dosar Cercul artistic, Muzeul de artă al R.P.R., Galeria Naţională).

[7] Th. Aman, preşedinte de onoare, I. Georgescu, preşedinte activ, St. Ionescu-Valbudea, Ion Bărbulescu şi I. Voinescu vicepreşedinţi; Al. Paraschivescu, V. Niculescu, G. Gr. Gorovei, C. Artachino — secretari; St. Nestorescu, At. Constantinescu, Anton Constantinescu, Andrei Marian şi I. Vermont — membri; D. Marinescu — casier; P. Ionescu — bibliotecar (cf. *Statutele...*, art. 36).

[8] Arutnev, *Expoziţia artiştilor romîni*, în *Adevărul*, 1892, 29 februarie.

[9] Statul şi cîţiva particulari cumpără mai multe lucrări. Sub influenţa celor văzute se prevede în buget sporirea numărului de burse pentru străinătate destinate absolvenţilor şcolilor de belle-arte. *Litere, arte, sciinţe*, în *Timpul*, 1892, 7 martie.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

cca. 150 dintre ele [1]. Alături de artiști cunoscuți din expoziția precedentă, mai expuneau C. Aricescu, C. Artachino și Luchian care, după mărturia unui cronicar, « e un artist original ca colorit, deși nu prea înțeles » [2].

De astă dată însă, la entuziasmul artiștilor [3], publicul și autoritățile au răspuns cu indiferență. În sala de expoziție — afirmă cu amărăciune un contempaorn — « bieții pictori stau la sfat între dînșii, singuri, uimiți cu toții de răceala cu care e primită de public producțiunea lor » [4].

Societatea primea astfel o grea lovitură. Pe lîngă insuccesul moral se mai adaugă și pagube materiale [5]. Aceste împrejurări nefavorabile, ca și confirmarea zvonului cu privire la organizarea de către stat a unor expoziții anuale, prima urmînd să se deschidă în anul următor, determină pe unii artiști să se dezintereseze de activitatea societății. În fața acestei situații critice, membrii consecvenți ai Cercului artistic, după lungi dezbateri asupra posibilităților de ameliorare, ajung la concluzii care se concretizează într-un nou statut, votat la 29 octombrie 1893 [6]. Ca urmare a acestui nou statut, au fost scoase dintre scopurile societății unele puncte importante ca: « înlesnirea de mijloace de acțiune (ajutoare) societarilor » și « organizarea de excursii colective prin localitățile pitorești », activitatea principală a Cercului artistic rămînînd doar organizarea de expoziții. Totodată se iau unele măsuri organizatorice, care constau în micșorarea numărului membrilor din comitetul de conducere [7] și înlesnirea intrării în rîndurile societății a celor care doresc să devină membri.

Participarea la Salonul oficial, pe care autoritățile, din motive politice, îl deschiseseră la 1 mai 1894, cu scopul de a-și apropia simpatia artiștilor și a-i îndepărta pe cît posibil de ideile socialiste propagate de P.S.D.M.R. de curînd înființat (1893), nu micșorează cu nimic avîntul celor de la «Cercul artistic », care deschid și ei în același an o expoziție a societății. Fricțiunile ivite cu ocazia recompenselor și a achizițiilor din cadrul Salonului oficial îi determină pe unii să ceară organizarea unei expoziții anuale a societății, pentru a putea dovedi prin lucrările prezentate superioritatea lor asupra celor protejați de oficialitate.

Așa se face că în noiembrie 1894 asistăm la o nouă expoziție a Cercului artistic [8], devenită posibilă în urma organizării unei loterii, care se ținuse la 15 mai 1894 [9]. Cei 18 expozanți prezentau 122 de lucrări [10]. Printre ei se remarca, natural, St. Luchian. Spre deosebire de expoziția oficială unde aceiași artiști prezentaseră portrete și tablouri cu subiecte mitologice, de factură academică, aici ei expun peisaje și scene de gen, lucrări pictate cu mai multă libertate și originalitate.

Expoziția are mai mult succes decît Salonul oficial. Încurajat de această perspectivă promițătoare, comitetul Societății trece la realizarea unui alt punct din program: « cursul de desen cu aplicație la artele plastice », care era menit « să dezvolte cunoștințele de desen și gustul artistic al artizanilor și amatorilor în general » [11].

Inaugurarea cursului, care se ținea în fiecare seară între orele 20 și 22, a avut loc la 17 aprilie 1895, în sala de desen a liceului Gh. Lazăr [12].

Expoziținea de pictură și sculptură, în *Constituționalul*, 1893, 13 martie.

[2] *Ibidem*, 1893, martie 25.

[3] « Mulți (membrii din străinătate — *P.O.*) au sosit dinadins în București ». (*Expoziținea de pictură și sculptură*, în *Constituționalul*, 1893, martie 25).

[4] *Ibidem*.

[5] Oficialitățile cumpăraseră doar cîteva lucrări, mai mult simbolic. *(Litere, arte, sciințe*, în *Timpul*, 1893, aprilie 4).

[6] *Statutele Cercului artistic din București* votate în ședința de la 29 octombrie 1893, București, 1893.

[7] Se reduce numărul membrilor comitetului la 13 cu următoarea componență: C. I. Stăncescu — președinte de onoare; I. Georgescu — președinte activ; St. Ionescu-Valbudea — vicepreședinte; D. Serafim, I. Vermont, T. Alexandrescu, C. Aricescu, Iul u Popp, C. Pascaly și Sava Henția — consilieri; C. Storck — casier; M. Gheorghiu — secretar; P. I. Ionescu — bibliotecar (*Statutele Cercului artistic din București* votate în ședința de la 29 octombrie, 1893, București, 1894, p. 16).

[8] *Știri*, în *Adevărul*, 1894, noiembrie 16.

[9] Vezi listele cu artiștii și lucrările lor în dosarul Cercul artistic, Muzeul de artă al R.P.R., Galeria Națională.

[10] *Catalogul expoziției a 3-a a Cercului artistic*, noiembrie 1894.

[11] *Litere, arte, sciințe*, în *Timpul*, 1895, aprilie 6.

[12] Acest curs va dura doar un an, deși se anunțase că elevilor ce se vor distinge li s e va înmîna « Un certificat de capacitate », întrucît erau preferate cursurile baroanei Paini (o pictoriță amatoare ale cărei lucrări erau foarte mult apreciate), dar mai ales cele ale Școlii de belle-arte care a admis la secțiunea de antic și domnișoare (cf. *Știri mărunte*, în *Adevărul* din 1895, 4 aprilie și 10 oct. *Carnet de high-life*, în *L'Indépendance roumaine*, 1895, noiembrie 13).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Atmosfera senină de muncă a fost tulburată de atitudinea lui C. I. Stăncescu, directorul Şcolii de belle-arte, cu ocazia pregătirii, organizării şi selecţionării lucrărilor, destinate Salonului oficial din acel an. Acesta, în calitate de preşedinte al juriului, a folosit influenţa sa asupra celorlalţi membri din juriu, pentru a sprijini pe favoriţii şi protejaţii săi, admiţîndu-le lucrări slabe, repartizîndu-le panouri care să-i avantajeze, dar mai ales premiindu-i. Atitudinea lui C. I. Stăncescu, care era şi preşedintele de onoare al Cercului artistic, scindează membrii societăţii în trei grupări: protejaţii şi simpatizanţii acestuia; adversarii lui; moderaţii, care căutau să împace lucrurile. Discuţiile care au loc în cadrul şedinţelor de lucru ale societăţii sînt aprige. Ele duc aproape la desfiinţarea societăţii. Prin autoritatea şi respectul de care se bucura din partea confraţilor, Ion Georgescu, preşedintele activ al Cercului artistic, reuşeşte să întrunească, în noua conducere a societăţii, aleasă statutar în octombrie, reprezentanţi din fiecare grup [1], şi aplanează în parte conflictul iscat. Dar situaţia nu era durabilă. De fapt, divergenţele, care la prima vedere par izvorîte doar din atitudinea părtinitoare şi nedreaptă a lui C. I. Stăncescu, au un substrat mai adînc ideologic. Astfel, cei grupaţi în jurul lui C. I. Stăncescu, căutînd să ascundă realitatea socială prin arta lor academică, idealizantă şi lipsită de viaţă, erau aprigi susţinători ai ideologiei claselor conducătoare, contrar celuilalt grup care îşi caută teme din viaţa muncitorilor şi a locurilor unde ei trudesc.

În primele luni ale anului 1896, izbucneşte din nou un conflict între membrii Cercului artistic. Adversarii lui C. I. Stăncescu, văzînd felul tendenţios în care urma, şi în acel an, să se organizeze Salonul oficial, au propus ca membrii Cercului artistic să nu mai participe la această manifestare, limitîndu-se doar la expunerea în cadrul unei expoziţii a societăţii. Această propunere a fost respinsă de partizanii lui C. I. Stăncescu, care au susţinut că nu mai are rost ca societatea să cheltuiească cu organizarea unor expoziţii proprii, din moment ce statul pune la dispoziţia artiştilor salonul şi oferă în plus recompense şi achiziţii. Moderaţi, ca I. Georgescu şi Carol Storck, se raliază propunerii partizanilor lui Stăncescu, deoarece ocupînd funcţii de stat, nu doreau să aibă neplăceri cu autorităţile. Rămaşi în minoritate, adversarii lui C. I. Stăncescu refuză să participe, alături de ceilalţi, la Salonul oficial şi deschid « expoziţia independenţilor ».

Cum şi de data aceasta dictase la Salon bunul plac al lui C. I. Stăncescu, cei din grupul moderaţilor, nemulţumiţi, propun ca Cercul artistic să deschidă totuşi o expoziţie a sa, care să le permită să-şi expună cît mai multe lucrări spre vînzare. După lungi tergiversări, în decembrie acelaşi an, se deschide ceruta expoziţie a societăţii Cercului artistic, la care participă numai cîţiva membri, deoarece partizanii lui C. I. Stăncescu se abţin, iar independenţii refuză categoric să mai participe la manifestările acesteia. Expoziţia nu trezeşte nici interes şi nici indignare, ci trece neobservată, fiind consemnată de cîteva ziare în cîte o notiţă laconică. Printre expozanţi se găseau Alpar, Dimitriu, I. Georgescu, Mărculescu, Eug. Voinescu; singurele lucrări care atrăgeau în mod deosebit atenţia erau cele circa 40 de acuarele ale sculptorului Georgescu [2].

Anul următor, Cercul artistic primeşte o puternică lovitură: dizidenţii, cărora li s-au alăturat şi alţi membri, îl părăsesc, participînd activ ca membri fondatori şi aderenţi, alături de literaţi şi amatori de artă, în cadrul « Societăţii pentru dezvoltarea artelor în Romînia — Ileana », care va avea un rol important, în întorsătura pe care o ia, la noi, arta, sub impulsul lui Luchian. Cei rămaşi, deşi puţini, hotărăsc să continue activitatea Cercului artistic printr-o participare mai activă a lor în cadrul cercului. Pentru a demonstra celor de la « Ileana » viabilitatea Cercului, membrii acestuia însărcinează noul comitet de conducere [3] să se îngrijească de organizarea unei expoziţii. În timpul pregătirii acesteia,

[1] C. I. Stăncescu — preşedinte de onoare; G. Sterian — membru de onoare; I. Georgescu — preşedinte activ; Şt. Luchian şi C. Aricescu — vice-preşedinţi; T. Alexandrescu şi Iuliu Popp — consilieri; C. Storck — casier; M. Gheorghiu — secretar; P. I. Ionescu — bibliotecar (dosar Cercul Artistic, Muzeul de artă al R.P.R.).

[2] T., *Expoziţiile de pictură*, în *Adevărul*, 1896, dec. 18; A., *Cronica*, în *Literatură şi artă romînă*, 1896.

[3] I. Georgescu — preşedinte; C. Ciocîrlan şi St. Ionescu-Valbudea — vicepreşedinţi; Alpar şi Iuliu Popp — consilieri; C. Storck — casier; M. Gheorghiu — secretar; P. I. Ionescu — bibliotecar (dosar Cercul artistic, Muzeul de artă al R.P.R.).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

la începutul lui noiembrie, o delegație a societății « Ileana » propune într-o ședință a Cercului artistic contopirea celor două societăți. În urma unor lungi discuții, membrii Cercului artistic hotărăsc să accepte unirea cu societatea « Ileana » numai pentru organizarea în comun a expozițiilor [1], și în acest sens îi invită să participe la expoziția societății din acel an. Cum aceștia refuză și anunță că vor deschide la începutul anului viitor o expoziție a lor proprie, membrii Cercului artistic se grăbesc cu deschiderea expoziției lor. Așa se face că la sfîrșitul lunii decembrie are loc în localul societății din str. Enei nr. 10 vernisajul expoziției.

Expoziția este un fiasco artistic, însă nu lipsită de un oarecare succes de vînzare. De aceea comitetul de conducere al Cercului hotărăște să închirieze o sală unde să organizeze o expoziție permanentă, pentru vînzare. Aceasta fiind găsită, are loc imediat vernisajul unei noi expoziții la care participă, ca mai importanți, I. Georgescu, S.Henția, G. Ioanide, C. Pascali, D. Serafim, P. Serafim, E. Voinescu, C. Storck și St. Ionescu-Valbudea [2]. Dar speranța expozanților de a-și vinde lucrările nu se realizează. Ca un mijloc extrem de a plasa totuși o parte din ele, se organizează o loterie, care nici aceasta n-are succes.

Între timp, în urma hotărîrilor luate în ședința de la 27 mai 1898, comitetul de conducere al societății ia măsurile necesare pentru deschiderea unei școli de desen, pictură, modelaj, xilografie și caligrafie, ale cărei cursuri încep la 1 iulie, avînd ca profesori pe I. Georgescu, E. Voinescu, C. Storck, T. Alexandrescu, St. Ionescu-Valbudea, Alpar, I. C. Petrescu, Popp Iuliu și alții [3].

Încetarea subită din viață a sculptorului I. Georgescu, președintele Cercului artistic care, alături de Carol Storck, condusese destinele societății, a făcut ca activitatea acesteia să încetinească, întrucît E. Voinescu noul președinte ales provizoriu, n-avea autoritatea și prestigiul predecesorului față de restul membrilor.

Alegerile care au avut loc la 16 martie 1901 au dat societății un comitet, în a cărui componență intrau în măsură egală, atît membrii consecvenți ai Cercului artistic, cît și cei reîntorși de la societatea « Ileana » [4]. Consecvenții sînt foarte nemulțumiți de rezultatul alegerilor, întrucît socoteau că sarcinile societății trebuiau să le revină lor, ca cei care aveau vechime în societate și se bucurau de un renume. De aceea, sprijiniți de președintele G. D. Mirea — căruia îi dăduseră tacit mînă liberă să nu se mai consulte cu comitetul, ci să ia singur măsurile necesare pe care le va crede de cuviință — ei făceau opoziție ascunsă activității societății.

Situația aceasta a determinat pe cei reveniți în Cercul artistic, cu dorința de a contribui la activizarea acestuia, să se gîndească la organizarea lor într-o altă societate. De aceea, la propunerea cîtorva tineri, care își făceau studiile în străinătate și care, nemulțumiți de cum fusese reprezentată țara la expoziția din 1900 de la Paris, ar fi dorit să se creeze o societate serioasă a artiștilor, se pun bazele Tinerimii artistice.

Plecarea dizidenților produce iar fierbere între membrii Cercului artistic care, printr-o cerere colectivă adresată președintelui G. D. Mirea, cer convocarea unei consfătuiri a membrilor societății, în vederea luării de măsuri [5]. Urmarea ședinței a fost organizarea unei expoziții în luna noiembrie la Ateneu, despre care presa a vorbit în termenii cei mai aspri, arătînd că aici s-a strîns « tot ce e mai nul în mișcarea noastră artistică », iar actuala expoziție reprezintă « . . . tot ce putea da mai slab acest cerc în patenta sa slăbiciune » [6].

Cercul artistic mai lîncezește multă vreme, pînă în 1944, izbutind uneori să atragă

[1] Dosar Cercul artistic, Muzeul de artă al R.P.R.

[2] Vezi Catalogul expoziției în dosarul Cercului artistic, Muzeul de artă al R.P.R.

[3] Dosar Cercul artistic, Muzeul de artă al R.P.R.

[4] G. D. Mirea — președinte; J. Alpar și P. Antonescu — vicepreședinți; Șt. Luchian, C. Petrescu, C. Artachino — consilieri; C. Storck — casier; M. Gheorghiu — secretar (vezi Petre Oprea, *Constantin Artachino*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, IV (1957), nr. 3—4, p. 350).

[5] Dosar Cercul artistic, Muzeul de artă al R.P.R.

[6] *Observatorul*, 1902.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

în sînul său artişti de renume, cum a fost Paciurea sau Gabriel Popescu; dar timpul său trecuse. Dacă pînă către 1900 el ocupă în arta noastră un rol interesant, prin opoziţia pe care o face artei sprijinită de oficialitate, bazată pe principii false şi slabă în rezultate, reuşind să-şi asocieze şi cîţiva artişti remarcabili, printre care pe marele Luchian, după această perioadă influenţa lui, în evoluţia artei noastre, este aproape nulă.

PETRE OPREA

CARE ESTE CEA MAI VECHE CLĂDIRE DE TEATRU DIN ROMÎNIA?

Printre cele mai vechi săli de teatru din ţara noastră sînt socotite cele de la Cişmeaua roşie, cea a lui Gaettano Madji de la Iaşi, sala Momolo din Bucureşti, teatrul lui C.D. Aricescu de la Cîmpulung, teatrul lui Brukenthal din Sibiu, teatrul de la Oraviţa şi primul teatru ridicat în oraşul Arad.

Teatrul din Oraviţa este considerat, de către istoricii de teatru, a fi primul teatru clădit în ţara noastră. Ceea ce îndreptăţeşte această afirmaţie este faptul că despre această clădire destinată reprezentării de spectacole teatrale se ştie că a fost inaugurată în anul 1817.

Într-adevăr, începută în 1815 din iniţiativa colectivă a liberilor profesionişti şi a breslaşilor din acest mic orăşel bănăţean, care căpătase un important rol cultural la începutul secolului al XIX-lea, clădirea teatrului din Oraviţa s-a inaugurat la 1 iulie 1817. Explicaţia ridicării unui teatru zidit într-un orăşel mic, mai ales în acea vreme, rezidă în faptul că Oraviţa cunoaşte o activitate teatrală destul de susţinută încă din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, fiind cunoscută prezenţa unei trupe de teatru din anul 1763.

Înfiinţat din iniţiativa şi mai ales cu sprijinul intelectualilor şi breslaşilor romîni, teatrul din Oraviţa a servit, în special în prima perioadă, drept local găzduitor al turneelor trupelor austriace dar nu puţine au fost spectacolele date în limba romînă şi mai ales spectacolele mixte, date de trupe care reprezentau concomitent — în cadrul aceluiaşi spectacol, piese în limba romînă, germană şi maghiară. Dar nu asupra acestora vrem să insistăm aici.

Încercînd să stabilim condiţiile în care au apărut cele mai vechi clădiri de teatru din ţara noastră, ne-am îndreptat atenţia şi către clădirea teatrului vechi din Arad (astăzi cinematograful « Ianoş Herbak »).

Pe clădirea acestui teatru se găseşte o placă de marmură care arată că ea a fost ridicată în anul 1820. Textul integral al acestei inscripţii este următorul:

ACEASTĂ CLĂDIRE A FOST RIDICATĂ ÎN ANUL 1820 PENTRU A ADĂPOSTI TEATRUL ARĂDAN. AICI AU DAT REPREZENTAŢII MARII ARTIŞTI AI DRAMATURGIEI ROMÎNE, MAGHIARE ŞI GERMANE — *DERYNÉ* (1800), *TREUMANN* (1840), *PASCALY* (1868—1871), *MILLO* (1870). S'A DESCHIS LA 30 NOEMBRIE (1897) PRIMUL CINEMATOGRAF DIN ARAD [1].

Iniţiativa muzeografului Teatrului de stat din Arad, Iosif Sîrbuţ — de altfel un pasionat cercetător în domeniul istoriei artei spectacolului în Ardeal —, de a preciza datele istorice importante ale acestui teatru este fără îndoială lăudabilă. La data însă cînd a fost făcută această inscripţie, precizarea anului ridicării clădirii teatrului în 1820 nu era încă o certitudine. Ea era sugerată de primul spectacol cunoscut a fi avut loc în această sală. Dacă lucrurile ar fi stat într-adevăr aşa, fără îndoială că nu ar mai fi putut exista nici o discuţie asupra faptului că teatrul din Oraviţa este cel mai vechi. Date noi — la descoperirea cărora a contribuit însuşi Iosif Sîrbuţ — vin să infirme însă anul 1820 ca fiind cel în care a fost ridicată clădirea teatrului din Arad [2].

Clădirea teatrului vechi din Arad a fost ridicată de către Iacob Hirschl, vienez de origine. O dată cu clădirea teatrului, Hirschl şi-a construit şi casa de locuinţă, care face corp comun cu clădirea teatrului. Ocupînd colţul format de două străzi cen-

[1] Am dat textul plăcii aniversative aşa cum este el săpat în placa de marmură fixată în ultimii ani pe faţada teatrului.

[2] Clădirea vechiului teatru din Arad se află în vecinătatea teatrului mare, inaugurat la 21 septembrie 1874, şi a cărui clădire impozantă — astăzi în reconstrucţie — domină centrul oraşului.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

trale, casa are fațada înspre piața centrală a orașului, iar teatrul pe strada mai retrasă. Între ele, cele două clădiri formează o curte interioară prin care proprietarul sălii avea acces direct din locuință în sala teatrului. La arhivele orașului nu am putut găsi pînă acum un document care să certifice cu exactitate data ridicării primului teatru din Arad. Dar, pentru a dovedi că teatrul a fost construit înainte de 1820, există mai multe elemente concrete. Primul pe care putem să-l luăm în considerație este acela că pe balconul casei lui Iacob Hirschl se află o ornamentație în fier forjat care indică anul 1817 ca fiind anul în care a fost construită casa.

S-ar putea face observația că nu este de loc exclus ca locuința să fi fost construită înaintea teatrului. Chiar dacă am accepta această supoziție, încă nu ar rămîne valabilă data inscripției pomenite (1820), deoarece există dovezi că în sala teatrului lui I. Hirschl au avut loc spectacole la începutul anului 1818.

Acestea pledează, desigur, pentru ipoteza construirii concomitente a casei și teatrului lui Hirschl și permit constatarea că în anul inaugurării teatrului din Oravița, 1817, mai exista pe teritoriul țării noastre încă un teatru construit, cel din Arad.

În acest teatru dădeau spectacole trupe germane, maghiare și române. Este deosebit de important faptul că în această sală s-au dat la începutul anului 1818 spectacole românești. În protocoalele actelor consistoriale (Protocola Consistorii Aradiensis-1818) se găsesc declarațiile lui Iacob Hirschl — în calitate de proprietar al teatrului din Arad — prin care « se obligă a da în fiecare an, cît va trăi, o reprezentație în beneficiul Convictului Preparandei din Arad »[1].

Prima reprezentație are loc la 27 februarie 1818 și ele vor continua pînă în anul 1825. Aceste spectacole date de către elevii români ai convictului erau destinate să sprijine bănește activitatea școlii [2].

Nu avem încă nici o mărturie despre compoziția acestor spectacole, care, în afară de recitări și coruri, trebuie să fi cuprins reprezentanții de egloge. Caracterul teatral al acestor spectacole este ușor de presupus dacă ne gîndim la faptul că în dosarele Preparandiei din anii 1818—1820 apar în procesele verbale ale conferințelor profesorale (redactate în latinește) preocupări pentru problemele de teatru, în legătură cu activitatea școlarilor.

Un lucru este precis, că la începutul anului 1818 s-au dat spectacole în teatrul

Fig. 1. — Iacob Hirschl, constructorul și proprietarul teatrului vechi din Arad.

construit de Hirschl, iar pentru ca în februarie 1818 să aibă loc spectacole în limba română, care cu siguranță că nu au fost primele spectacole date într-un teatru destinat în special pentru trupele germane, teatrul trebuia să fi fost construit cel mai tîrziu în anul 1817. Teatrul din Arad este deci cel puțin contemporan cu cel din Oravița, dacă nu chiar anterior.

Teatrul ridicat la Arad în cel de-al doilea deceniu al secolului trecut se păstrează, ca volum arhitectural, în bune condiții. Renovările făcute de-a lungul vremii și în special în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, cînd sala a fost adaptată pentru cinematograf[3], nu au alterat stilul arhitectural al clădirii. Construit pe un teren

[1] Vezi T. Botiș, *Istoria Școalei Normale (Preparandiei) și a Institutului Teologic Ortodox romîn din Arad*, Arad, Ed. Consistoriului, 1922, p. 354—355.

[2] T. Botiș arată că reprezentația românească a raportat suma de 98 de florini și 43 de creițari, cea din 1819 — 148 de florini și nouă creițari etc.

[3] La Arad s-a inaugurat în anul 1897 primul cinematograf din Transilvania.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

relativ mic, teatrul prezintă şi astăzi aceeaşi faţadă îngustă, alungită şi mai mult de cele patru coloane păstrate în forma lor iniţială. Modificările intervenite în faţada teatrului privesc în special căile de acces în sală. Iniţial teatrul avea o singură intrare principală între coloanele de mijloc. Ulterior, în

1. Abonnement ARAD. Nro. 10.

Mit hoher Bewilligung.

Steffen Langer aus Glogau,

oder

Der holländische Kamin.

Der Kaiser und der Seiler,

Personen:

Fig. 2. — *Un afiş al trupei lui Ed. Kreibig care a jucat în teatrul din Arad înainte de 1848.*

stînga şi în dreapta acesteia au fost deschise două intrări asemănătoare primei şi care nu alterează echilibrul architectonic al construcţiei. O dată cu transformarea sălii de teatru în sală de cinematograf, faţada teatrului a fost mutilată prin construirea în exterior a cabinei de proiecţie.

Interiorul teatrului desigur că nu mai păstrează intact, din trecut, decît volumul. Astăzi, sala are o formă simplă paralelipipedică, ca cele mai multe din sălile de cinematograf. Nu cu foarte multă greutate se poate reconstitui interiorul teatrului aşa cum era acum aproape o sută cincizeci de ani.

După ce pătrundeai pe unica intrare din faţa teatrului (mai era o intrare, sau mai bine-zis o ieşire, şi prin curtea interioară), te aflai într-un foaier cu două ghişete mici. Tot aci se aflau scările de acces spre cele două rînduri de loji şi spre o mică galerie din fundul sălii. Astăzi acest foaier a fost incorporat sălii de spectacol. (Nu este lipsit de interes să pomenim că atunci cînd s-a făcut această modificare s-au găsit sub vechile duşumele ale foaierului bilete de intrare la spectacole ce s-au dat în această sală acum peste o sută de ani). Cele două rînduri de loji au fost dărîmate în anul 1882, atunci cînd întreg interiorul teatrului a fost modificat. Aceasta se întîmpla după deschiderea teatrului cel nou, o construcţie impunătoare în genul marilor teatre vieneze.

Scena vechiului teatru de care ne ocupăm avea dimensiuni reduse — aproximativ cinci metri adîncime — dar înălţimea mare îi permitea folosirea unei bogate tehnici de scenă. Utilajele de scenă, pe care acelaşi harnic cercetător Iosif Sîrbuţ le-a recuperat şi le-a expus în muzeul teatrului din Arad, arată că activitatea teatrală arădană de la începutul secolului al XIX-lea beneficia de elementele tehnice ale scenelor europene.

Un lucru destul de rar întîlnit în construcţiile teatrale — chiar la cele foarte vechi — dar pe care îl găsim la teatrul din Arad, este existenţa, în mijlocul sălii, a unei vetre-cuptor care servea pentru încălzitul sălii şi ca loc de conversaţie în timpul pauzelor spectacolului. Din păcate astăzi nu mai poate fi stabilit decît amplasamentul acestei vetre, dar nu şi construcţia ei.

Clădirea vechiului teatru din Arad este fără îndoială un monument care ar merita, ca şi teatrul din Oraviţa, o atenţie mai mare în ceea ce priveşte conservarea şi studierea lui. Nu trebuie uitat că aci au avut loc primele spectacole romîneşti, maghiare şi germane într-o perioadă cînd Aradul se afirma ca un important centru cultural. În acest teatru au jucat încă în primele decenii ale secolului trecut importante trupe de teatru din străinătate. Aci au jucat Mihail Pascaly, Matei Millo, marea actriţă maghiară Deryné, aci au avut loc spectacolele romîneşti şi maghiare în anii revoluţiei de la 1848. Pentru acest teatru îşi scrisese dramaturgul romîn arădan, Alexandru Gavra, piesa sa *Monumentul Şincai-Clainian* cu doi ani înainte de a figura la Arad pe « lista deputaţilor din toate naţionalităţile conlocuitoare aleşi în consiliul orăşenesc revoluţionar — în 1848 ».

SIMION ALTERESCU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN ZIAR RUSESC DE LA 1844 DESPRE TEATRUL ROMÎNESC DIN PRINCIPATE

Cu ocazia unei călătorii făcute în U.R.S.S. în toamna anului 1958, am păşit întîi ca vizitator în impozanta clădire a Bibliotecii Lenin din Moscova. Revenind cîteva dimineţi şi ca cititor, am avut bucuria să găsesc în publicaţia periodică *Albina nordului (Северная пчела)* un articol intitulat *Cîteva cuvinte despre starea actuală a literaturii în Valahia* [1], apărut în trei numere (253 din 6 noiembrie 1844, 254 din 7 noiembrie 1844) şi 256 din 9 noiembrie 1844 şi semnat N.D.[2] Cu interesul pe care în mod normal ţi-l deşteaptă întîlnirea cu un asemenea material găsit într-o ţară străină, l-am parcurs şi am constatat că, alături de informaţii despre Eliade, Asachi, Alecsandri şi lupta acestora pentru promovarea limbii romîneşti şi crearea literaturii naţionale, articolul în cauză conţine şi cîteva consideraţii asupra teatrului din ţările romîne la epoca aceea.

Autorul, al cărui nume nu am reuşit să-l identific, se dovedeşte destul de informat, în special asupra lui C. Aristia, asupra originii sale greceşti, a personalităţii sale artistice, a patetismului jocului său şi a importanţei sale în mişcarea teatrală a vremii. Totodată articolul constată imboldul pe care tinerii patrioţi l-au dat teatrului cu aproximativ 10 ani înainte (momentul « Filarmonicii »), apoi avalanşa de traduceri din clasici, iar mai tîrziu diminuarea curentului pro-teatral şi decăderea acestei instituţii pînă aproape de destrămare: « Fără îndoială Aristia avea talent şi, fiind artist prin vocaţie, interpreta minunat anumite scene din Alfieri, dar numai scene. Despre el se spune că la Atena, jucînd într-o tragedie clasică, a speriat într-atîta pe doamnele din renăscuta Eladă, prin veracitatea jocului său, că multe au leşinat. Nu îndrăznesc să vă asigur de veridicitatea acestei întîmplări, dar aici e cunoscut tuturor că Aristia a fost într-adevăr actor şi a încîntat pe atenieni prin talentul său; în plus, fiind grec de origine, cunoştea la perfecţie greaca clasică şi modernă.

À propos, aici se pomeneşte despre teatrul naţional care a existat cîndva la Bucureşti. Mulţi dintre romînii instruiţi din vremea aceea (1832) i s-au dedicat cu toată energia şi entuziasmul de care e capabil tineretul, fermecat de ivirea unui lucru nou. Deodată, nu se ştie de unde, s-au ivit traducători ai lui Molière, Corneille, Schiller şi Kotzebue. A fost un adevărat torent în dramaturgie, iar acum totul e pustiu ».

Într-adevăr, între 1840 şi 1844, Costache Caragiale părăseşte Bucureştiul şi joacă patru stagiuni în Moldova, aşa încît capitala Ţării Romîneşti rămîne pentru un timp fără animatorul trupei şi fără alţi susţinători ai teatrului, ceea ce face pe semnatarul articolului să spună că « acum totul e pustiu ». Articolul se mai opreşte asupra unor fapte din viaţa muzicală a ţărilor romîne, ca de pildă cîntarea operelor lui Bellini şi Donizetti, şi se încheie cu un amănunt comic în legătură cu traducerea *Normei* de către Eliade.

« Şi romînii găsesc — se pare — mai multă plăcere în melodiile lui Bellini şi Donizetti decît în poezia semiitaliană a lui Eliade, care în acest timp edita chiar o gazetă teatrală (1836). Nu de mult el a tradus *Norma*, imitînd pe Asaki, poetul şi savantul moldovean, dar a tradus-o în aşa fel încît nici un romîn nu o înţelege. Se spune că prezentînd această traducere domnitorului Bibescu, el (Eliade — n.n.) a avut cinstea să primească mulţumirile luminăţiei sale cu următoarele cuvinte: *Vă mulţumesc pentru « Norma » tradusă din limba italiană în... limba italiană* [3]. O mulţumire foarte măgulitoare! »

Prezenţa unui text despre literatura şi teatrul romînesc de acum un veac într-o gazetă rusească este o dovadă în plus a relaţiilor culturale dintre ţările romîne şi Rusia. Totodată apariţia articolului într-un periodic de importanţa *Albinei nordului* reprezenta un bun prilej de răspîndire a ştirilor despre ţara noastră în alte ţări europene, unde această gazetă era difuzată.

MIHAI FLOREA

[1] Prin denumirea de Valahia, autorul înţelege şi Moldova, nu numai Muntenia.

[2] N.D., *Несколько слов о современном состоянии литературы в Валахии*, în *Северная пчела*, St. Petersburg, 1844, nr. 253, 254, 256.

[3] Autorul articolului dovedeşte că nu-i era necunoscută tendinţa italienizantă a lui Eliade, la care face aluzie Bibescu!

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

UN CARNET DE SCHIŢE AL LUI RICHARD STRAUSS

Printre manuscrisele achiziţionate în ultimii ani de secţia de muzică a Bibliotecii Academiei R.P.R. se află şi un carnet de schiţe al compozitorului german Richard Strauss, a cărui cercetare ne îngăduie să intrăm în intimitatea travaliului artistic al autorului şi să surprindem unele detalii interesante, privitoare la procesul de creaţie al unora dintre principalele sale lucrări.

Carnetul, de formatul 17 × 12,5 cm, este legat în scoarţe de muşama şi cuprinde 94 pagini cu portative, scrise, şi două file de gardă, fără portative. Atît cele două file de gardă, pe ambele feţe, cît şi verso-ul celor două scoarţe sînt şi ele acoperite cu scrisul autorului.

Pe prima pagină de gardă, între alte însemnări mai vechi, este scrisă cu cerneală următoarea dedicaţie: « Meinem alten treuen Freunde, Romulus Orchis, zur Erinnerung Dr. Richard Strauss. Wien, 20.II.41 ». Dedicatarul carnetului a fost mulţi ani secretarul orchestrei « Filarmonica » din Bucureşti şi, în această calitate, a avut prilejul să-l întîlnească pe Richard Strauss şi să lege cu acesta relaţii de prietenie. Legăturile lui Strauss cu ţara noastră sînt destul de vechi. În 1918, la Berlin, el a prezidat la începuturile carierei dirijorale a lui George Georgescu, care de altfel a devenit marele propagandist al muzicii straussiene în Romînia. În 1921, Richard Strauss a fost pentru întîia oară în ţara noastră şi a dirijat la Bucureşti, între 16 şi 27 martie, cinci concerte simfonice, cu programe dedicate exclusiv operelor sale. De atunci, marele compozitor ne-a mai vizitat în cîteva rînduri, legînd cu acest prilej, şi unele prietenii, între care şi aceea cu sus-amintitul fost secretar al « Filarmonicii ».

Stabilind aceste cîteva date privitoare la proveniența documentului vom încerca să dăm şi cîteva detalii despre conţinutul lui, ţinînd însă seamă că rostul acestei note este de simplă semnalare şi nu de analiză exhaustivă a carnetului de schiţe.

Carnetul nu conţine nici un fel de dată, care să indice anul în care a fost utilizat de compozitor. Cercetînd însă conţinutul, întîlnim o serie de teme cunoscute din cîteva lucrări de Strauss, ale căror date de creaţie sînt ştiute. Astfel o mare parte din teme (sau pasagii mai dezvoltate care depăşesc acest stadiu iniţial) au fost identificate şi confruntate cu diferite lucrări tipărite, ceea ce ne-a îngăduit să stabilim, cu o destul de largă aproximaţie, anii în care Richard Strauss a lucrat în tovărăşia acestui carnet de schiţe.

După presupunerile noastre, carnetul a început să fie utilizat de compozitor cam în jurul anului 1892 şi pus deoparte după terminarea *Simfoniei domestice*, adică în 1903. Am fixat prima limită — 1892 — trimişi de cîteva schiţe, purtînd indicaţia autorului *Aegypten*, iar o schiţă, la p. 17, poartă indicaţia « Krankheit-Celloconcert-Modulation ». Consultînd biografia lui Strauss, constatăm că, în urma unei pleurezii a făcut un îndelungat voiaj, între noiembrie 1892 şi iunie 1893, în Grecia, Italia şi Egipt.

Alt element care pare să confirme această dată îl constituie notaţia sumară a unui lied *(Das Thal der Blumen)* pe versurile poetului Karl Henkell (1864 — 1929). Contemporan cu Strauss, Karl Henkell a publicat între anii 1884 — 1890 volumele de versuri *Strophen*, *Poetisches Skizzenbuch*, *Diorama*, iar în 1894 *Zwischenspiel*, în 1898 *Wandlungen*, în 1900 *Das neue Leben*. Consultînd catalogul operelor lui Strauss, n-am găsit nici o menţiune despre liedul mai sus amintit. În schimb, însă, sînt menţionate în catalog alte lieduri scrise de Strauss pe versurile aceluiaşi autor. Astfel întîlnim versurile lui Henkell în liedurile: *Ruhe meine Seele* (din *4 Lieder* op. 27, compuse în 1893-1894), *Ich trage meine Minne* (din *5 Lieder*, op. 32, compuse în 1896), *Ich schwebe*, *Winterweihe* şi *Winterliebe*, din *5 Lieder* (op. 48, compuse în 1900). Se observă din datele de mai sus că Richard Strauss a fost interesat de versurile lui Henkell într-o perioadă ce se situează între anii 1893—1900.

Un alt lied — *Der Pilger* de Uhland — purtînd indicaţia « mit Orchester » şi notat în carnet într-o schiţă de pian, pare a se situa în aceeaşi epocă. Cu toate că nici acest lied nu se află în catalogul operelor lui Strauss, întîlnim versuri de Uhland în *3 Lieder*, op. 43, scrise în 1899, şi în *5 Lieder*, op. 47, compuse în 1900.

În sfîrşit, către aceeaşi perioadă ne îndrumă şi un al treilea lied — *Lied des Steinklopfers*, pe care, de astă dată, îl găsim în catalogul operei straussiene la op. 49, *8 Lieder*, compuse în 1900.

O parte importantă a carnetului este ocupată de schiţe privitoare la *Simfonia*

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

domestica, op. 53, terminată la finele anului 1903. Astfel, toate datele mai sus menționate fixează între anii 1893 și 1903 epoca în care carnetul de schițe a fost pe masa de lucru a lui Richard Strauss. O mică îndoială ne lasă — printre paginile destul de numeroase purtînd indicația *Aegypten* și desigur notate în timpul voiajului în Egipt — una pe care se află, în dreptul unui motiv, mențiunea *Potiphars Frau* și care s-ar putea referi la *Josephs Legende*, scrisă abia în 1911. Este, însă, posibil ca aceste pagini egiptene mai vechi să fi fost folosite ulterior la compunerea amintitei *Josephs Legende*. De asemenea, printre aceleași pagini, se mai află două purtînd indicația *Salome*, iar pe una dintre acestea se mai află, în dreptul unei teme, mențiunea *Johannes Theme* (în care recunoaștem tema lui Jochanaan), ceea ce ne face să credem că opera *Salomeea*, terminată în 1905, a fost începută încă în 1902—1903, autorul folosind în compunerea ei și unele din notațiile sale egiptene.

Din carnetul de schițe, un copios număr de pagini se referă exclusiv la *Simfonia domestica*, cuprinzînd în schiță aproape întreaga lucrare: sînt notate și temele și schițele mai avansate ale diferitelor episoade, după care se pot urmări diversele etape ale procesului de creație.

Opera simfonică a lui Richard Strauss este aproape în întregime ceeace se numește « muzică cu program ». *Simfonia domestica*, ultima dintre piesele sale simfonice, după care s-a consacrat exclusiv operei, se rînduiește și ea în această categorie. După cum ne spune și titlul, simfonia — dedicată de autor soției și fiului său (Meiner lieben Frau und unserm Jungen gewidmet) — este un tablou al căminului familial. După poemul simfonic *O viață de erou*, în care, fără s-o afirme în mod expres, s-a zugrăvit pe sine în luptă eroică cu viața, în *Simfonia domestica*, Strauss își face autoportretul, dar în ambianța intimă a familiei. A spus-o și singur: « Nu văd de ce n-aș face o simfonie despre mine. Mă găsesc la fel de interesant ca și Napoleon sau Alexandru ». În linii mari, cîteodată și în unele amănunte, programul simfoniei este cunoscut, fie din unele conjecturi sau interpretări ale comentatorilor sau chiar din unele mărturisiri ale autorului. Partitura, însă, nu conține nici o altă indicație decît titlul și dedicația, spre deosebire de *Moarte și transfigurație*, *Așa grăit-a Zarathustra* etc., care au și un « motto » literar.

Carnetul, în cele 46 pagini privitoare la *Simfonia domestica*, conține nu numai o schiță destul de avansată a lucrării, dar și unele mențiuni, care precizează, cu detalii, caracterul programatic al lucrării.

Astfel, la p. 47 — sau la nr. 1 din șirul de pagini numerotate privind exclusiv *Simfonia domestica* — se află prima temă a simfoniei, așa-numita « temă a tatălui », care în partitură este expusă de violoncele cu nuanța « tihnit » (gemütlich). În schiță, tema are nuanța « behaglich », cu aproximativ același sens, dar poate mai apropiat de « comod », « confortabil ». În dreptul temei e scris cuvîntul « Papa » — deci, tema tatălui — , iar în susul paginii citim următoarea mențiune, nu lipsită de humor: « Mein Heim, als Familienportrait (bei gutem Wetter!) », adică: Căminul meu: ca portret familial (pe vreme bună!). Constatînd cu humor că barometrul domestic se află la « beau fixe », autorul își permite să expună tema tatălui « tihnit » (behaglich). Pe aceeași pagină se află și tema mamei, cu indicația: « Mama, hofft aufgeregt u. voll Feuer! » (Mama speră, agitată și înflăcărată). În această primă notație, tema este incompletă și puțin diferită față de partitură; păstrînd aceeași formulă ritmică; motivul este: re diez, fa diez, si, *sol diez*, si, re, *fa diez*, *mi bemol*, — pe cînd în partitură el este notat: re diez, fa diez, si, *sol*, si, re, *la diez*, *sol diez*.

La p. 63 a carnetului se află notată tema a III-a, a copilului (Das Kind), în diferite contexte armonice, iar în josul paginii se află comentariul: « es greint, es weint, es plärrt laut, es schreit: Die Eltern freuen sich... » (scîncește, plînge, țipă tare, strigă: părinții se bucură...). Pe aceeași pagină, o altă însemnare: « es blickt still und nachdenklich in die neue Welt » (privește liniștit și gînditor în lumea nouă) sau « es zappelt » (se zbate) se referă la diferitele teme ale copilului, în transformarea ei. Tot astfel și în indicațiile următoare, aflate la p. 64, în dreptul diferitelor schițe: « Bäbi spielt (in Tempo einer Sicilienne ») , adică copilașul se joacă (în tempo de siciliană); dedesubt e scris: « Papa u. Mama spielen mit, Bubi lacht, das ganze endigt mit einer nachdenklichen Frage des Kindes » (Tata și mama se joacă și ei cu copilul, băiatul rîde, totul se sfîrșește cu o întrebare, îngîndurată, a copilului), iar pe pagina următoare aflăm, la întrebarea copilului, schița cu răspunsul duios al mamei (« zärtliche Antwort der Mutter »).

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Consemnînd aceste menţiuni ale lui Richard Strauss, privitoare la cei trei eroi — tata, mama şi fiul — ai *Simfoniei domestica*, încheiem aci această notă despre carnetul de schiţe al compozitorului Richard Strauss, care vrea numai să semnaleze un material inedit şi deosebit de interesant pentru studiul muzicii straussiene şi, în general, pentru muzica cu program.

ANDREI TUDOR

UN CVARTET INEDIT DE CONSTANTIN DIMITRESCU

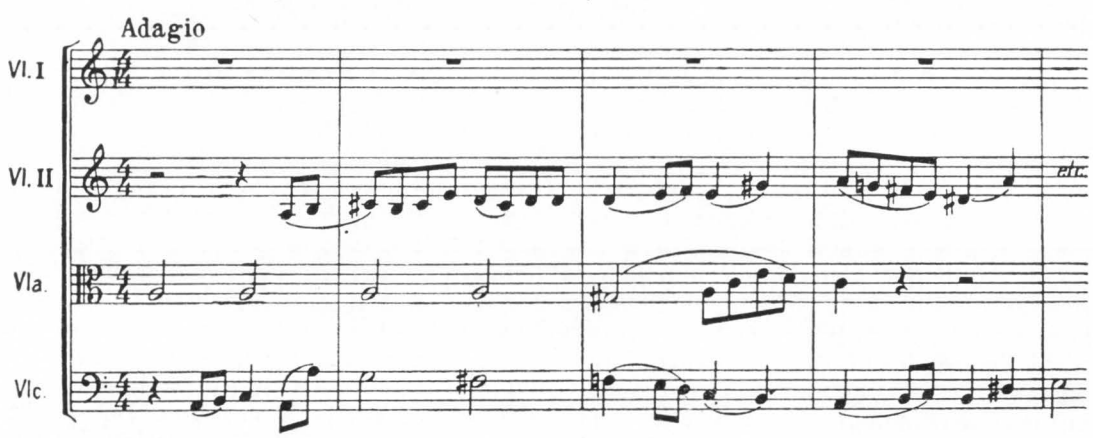
După cum se ştie, Constantin Dimitrescu este unul dintre primii compozitori romîni în a cărui creaţie muzica de cameră ocupă un loc foarte important.

Pe lîngă o serie de piese instrumentale pentru violoncel, pentru piano, pe lîngă concertele pentru violoncel cu pian (sau orchestră) şi unele piese simfonice ca Uvertura pentru orchestră mare, compozitorul a acordat un loc de bază în creaţia sa cvartetului de corzi.

Încă în timpul vieţii sale au fost tipărite primele cinci cvartete care au constituit şi primele succese ale muzicii de cameră romîneşti, iar un al şaselea cvartet, deşi în manuscris, era cunoscut. Prin grija familiei autorului (av. Al. Dimitrescu), ni s-a păstrat în manuscris şi un al şaptelea cvartet, care este unul din documentele ce vorbesc despre ultimele încercări creatoare ale compozitorului şi care abia azi ne devine cunoscut.

Scris în anul 1923, Cvartetul nr. 7 este dedicat fostului elev al lui Constantin Dimitrescu, maestrului George Georgescu. Manuscrisul are 56 pagini, format 27 × 17. Prima pagină are în frunte dedicaţia către George Georgescu şi titlul cvartetului. Fiecare pagină conţine cîte 12 portative, grupate pe formaţia de cvartet, dînd în acest fel cîte 3 portative de formaţie pe o pagină.

Cvartetul are 4 părţi, deschise de o introducere. Scurta introducere, un Adagio în stil imitativ, îşi expune temele ca un fel de întrebare şi răspuns. De la început se conturează atmosfera liniştită, echilibrată, senină, transparenţa ce caracterizează întreaga lucrare.

Motivul acestei introduceri circulă la toate instrumentele pe rînd. El este format din două idei muzicale ce se îmbină aproape în suprapunere, în felul următor: violoncelele aduc ideea principală în bas, iar la sfîrşitul primei măsuri violinele secunde intră pe ideea a doua, care face parte din motivul de bază, şi care se desfăşoară concomitent cu ideea începută de violoncele. Am putea zice că este un motiv dublu. Această introducere anunţă materialul tematic al primei părţi a cvartetului, atît din punct de vedere al structurii ritmice, cît şi melodice.

După scurta introducere în la minor, urmează allegro-vivo în la major. Scrisă în formă de lied-sonată, această parte a cvartetului este de o construcţie deficientă din punct de vedere al formei, şi anume: expoziţia şi repriza sînt foarte lungi, din care cauză compozitorul micşorează deosebit de mult dezvoltarea. Acest fel de construcţie face să se simtă lipsa unei potenţări dramatice mai profunde, mai ample a temelor enunţate în expoziţie.

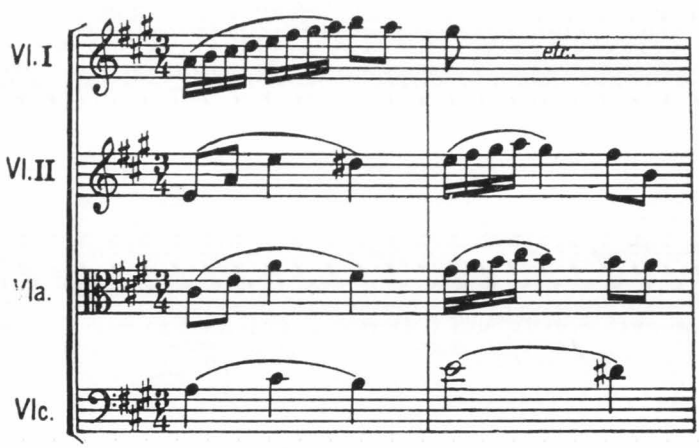
Tema I din expoziţie este un mic lied bitematic, un *a b* de factură pură, senină

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

şi de o melodică cu caracter mozartian, dar care duce — mai ales către sfîrşitul ei — spre stilul romanticilor (Schubert, Grieg), nemenţinîndu-se în atmosfera de început net mozartiană. Prima idee *(a)* a temei I este expusă întîi de violina a II-a, trece imediat la violina I, urmînd acelaşi stil imitativ anunţat în introducere:

A doua idee a acestui lied ce formează tema I a expoziţiei *(b)* este adusă la dominantă (mi major), avînd un caracter şi mai apropiat de stilul romantic. Motiv expresiv dar mai sentimental ca primul *(a)*, acesta este enunţat de violinele prime, trece apoi la violinele secunde — dar numai capul motivului —, continuarea fiind adusă în urmă de violinele prime, o foarte reuşită îmbinare firească şi sugestivă, de expunere motivică la mai multe voci instrumentale.

După expunerea celor două idei muzicale *(a* şi *b)* ale temei I din expoziţie, compozitorul aduce o prelucrare în stil fugat a primei idei *(a)*, întîi auzindu-se numai un anunţ al viitoarei desfăşurări. Prelucrarea propriu-zisă îşi pierde caracterul de temă, căpătînd mai curînd un caracter de punte (ceea ce constituie o deficienţă din punctul de vedere al construcţiei formei de sonată) în acelaşi stil fugat care conduce tema la toate vocile (violă, violina a II-a, şi apoi la violoncel).

Revenirea în stil fugat a lui *a* din tema I duce către o punte ce uneşte tema I cu tema a II-a a expoziţiei. Puntea este de asemenea neconformă cu regulile clasice din forma de sonată, deoarece ea are un caracter aproape independent, de temă. Deci compozitorul a făcut o inversare: tema *a* în revenire avea caracter de punte, iar puntea are acum caracter de temă, inversare nejustificată şi care nu aduce nici un folos conţinutului tematic, care prin această întrebuinţare se fărîmiţează oarecum, se împrăştie pe o distanţă prea mare, pierzînd din intensitate.

Tema a II-a din expoziţie este adusă, după procedeul clasic, la dominantă. Această temă are un pronunţat caracter de cîntec de leagăn (berceusă), fiind foarte cantabilă, liniştită, sugestivă şi în mişcare mult mai lentă ca tema I.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Se poate determina la această temă de cîntec de leagăn o asemănare (destul de depărtată) cu unele cîntece de leagăn romîneşti. Dacă această asemănare, chiar depărtată, se poate face din punct de vedere melodic, armonizarea temei însă este cu totul străină cîntecului romînesc.

Fraza concludentă a acestei părţi (Schlussatz) este o frază melodică, compusă din elemente derivate din tema a II-a, de fapt ar fi un fel de idee a doua a temei a II-a. Iată, deci, confirmarea celor spuse că expoziţia este foarte lungă şi aduce foarte multe idei muzicale, care risipesc concizia ce s-ar cuveni acestei prime părţi de sonată.

Dezvoltarea, aşa cum am anunţat, este deosebit de scurtă (22 măsuri), prelucrînd mai ales derivaţii ale fragmentelor motivice întîlnite în tema a doua din expoziţie. Numai către sfîrşitul ei aduce motivul temei întîi, cu care de altfel face şi trecerea spre repriză. De fapt aceasta nu este o dezvoltare propriu-zisă, ci mai mult un interludiu între expoziţie şi reexpoziţie. Lipsa prelucrărilor tematice, cît şi a trecerii lor în cît mai multe şi depărtate tonalităţi, îndreptăţeşte această concluzie.

Repriza este adusă în tonul principal, absolut identic ca în prima parte, deşi aici ar fi putut lipsi detaliile necaracteristice, accentuîndu-se mai mult temele esenţiale.

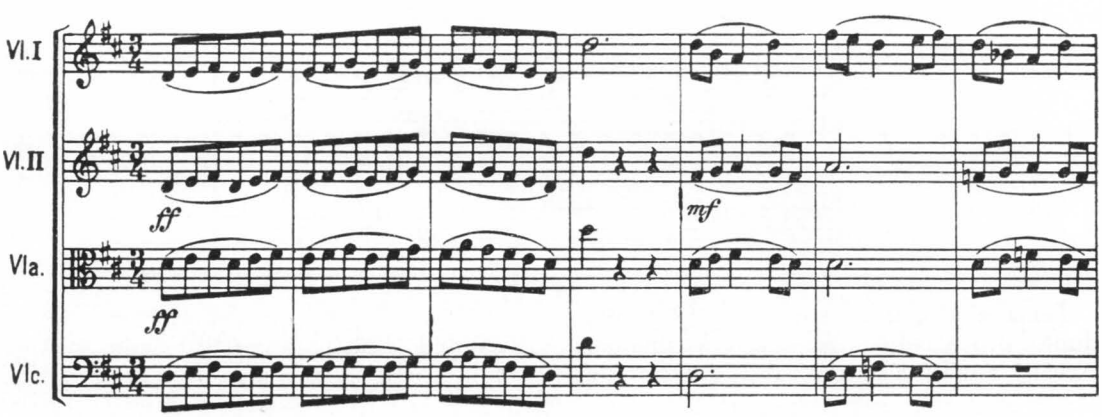
Tema a II-a, conform procedeului clasic, este adusă de data aceasta în tonul iniţial (la major), tonalitate pe care o anunţă puntea precedentă temei, punte care spre sfîrşitul ei se îndreaptă către această tonalitate. Nu numai tema a II-a, dar şi Schlussatz-ul ce urma după expunerea temei, este readus în tonalitatea iniţială (la major), arătînd de fapt dependenţa lui de această temă.

Deoarece dezvoltarea era foarte scurtă, nefiind despărţită nici prin punte, nici prin cadenţă de prima parte a sonatei, avînd acel caracter de interludiu între expoziţie şi repriză, compozitorul îşi permite să readucă în repriză prima parte a dezvoltării (evident în tonalitate schimbată, mi bemol), întrebuinţînd-o de data aceasta ca un început de codă a reprizei.

Coda în care compozitorul readuce elemente tematice din tema I (la violina a II-a şi la violoncel), din introducere (la violina a II-a, se completează cu un presto de final, concluziv, foarte viguros şi dinamic, în unison, cu care se încheie prima parte a cvartetului.

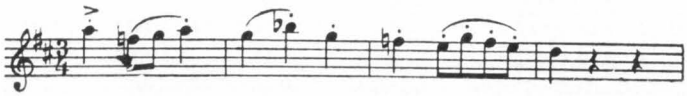
Partea a II-a a cvartetului este un scherzo, foarte izbutit. Este una din părţile cele mai reuşite ale celui de-al 7-lea cvartet.

Neavînd trio, acest scherzo este de fapt un fel de lied mic *(ab)*, păstrînd simetria celor două idei principale pe care compozitorul le-a adus de altfel şi în prima parte a cvartetului.

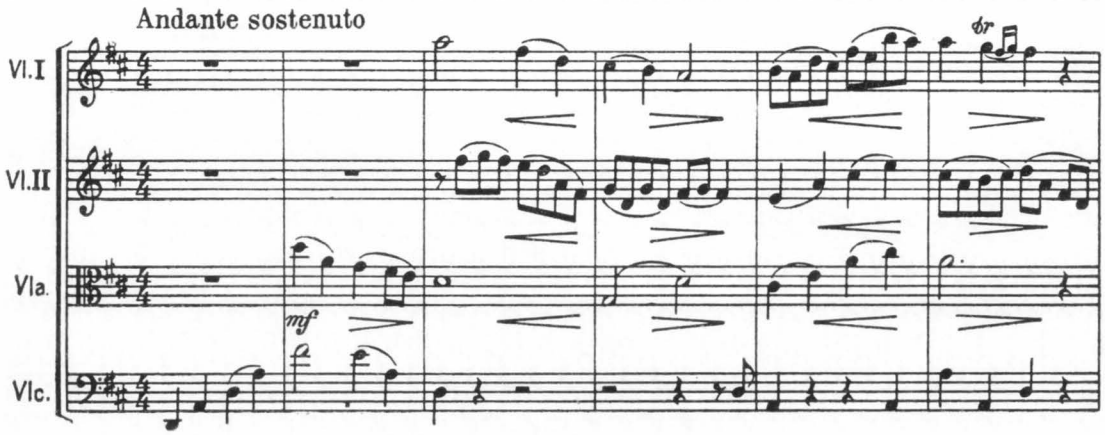
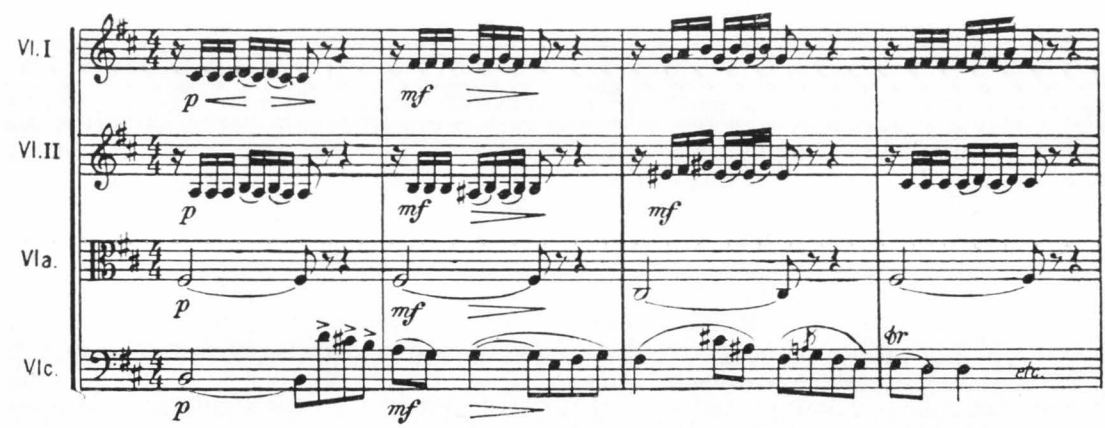
Prima temă a scherzo-ului (A) are două idei muzicale. Prima idee muzicală *(a)* este în strînsă legătură cu tema presto-ului din coda primei părţi a cvartetului, confirmînd caracterul ciclic al lucrării. Acest lucru se dovedeşte şi mai departe prin asemănarea ritmică a temelor de aci cu cele din allegro-vivo, ca şi prin dispoziţia lor în stil imitativ la diferite voci instrumentale. Această primă idee are un caracter de studiu tehnic instrumental:

A doua idee a temei I din scherzo *(b)* nu este altceva decît o prelucrare a primei idei *(a)*.

Tema a II-a a scherzo-ului (B) este foarte optimistă, are un caracter foarte vioi de joc, stacat, cu o melodică în

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

stilul dansurilor populare slave. Tema este tratată în dezvoltarea ei pe tehnica progresiilor şi a imitaţiilor tematice întrebare-răspuns ale diverselor motive expuse.

După această temă (B), urmează o codă cu elemente din B-ul scherzo-ului. Scherzo-ul astfel alcătuit se repetă identic, cu singura deosebire că la sfîrşit coda este amplificată printr-un presto scurt (6 măsuri) de încheiere, pe formule de triolete ascendente. Această repetare a scherzo-ului corespunde tiparului bitematic pe care se construieşte întreaga lucrare. Scherzo-ul se caracterizează prin dinamismul şi vioiciunea temelor adecvate în totul acestei forme.

Partea a III-a a cvartetului, andante sostenuto, este scrisă în formă de lied mic *(a, b)*.

Prima temă a liedului *(a)* în re major, temă cantabilă, specifică de lied, este expusă de violinele prime. Atît melodica cît şi felul în care este amplificată tema de acompaniamentul celorlalte voci instrumentale dau acea atmosferă proprie liedului.

Tema a II-a a liedului *(b)* în fa diez minor apare la violoncel avînd elemente comune cu cea dintîi, aducînd dacă nu o temă ranversată, în orice caz o derivaţie tematică. Ceea ce o diferenţiază mai pregnant de prima temă este acompaniamentul celorlalte voci instrumentale, foarte ritmat şi vioi, care cade tocmai pe momentele mai largi ale ei, făcînd-o astfel mai dinamică, mai complexă decît prima temă. În felul acesta se creează un contrast binevenit al celor două idei ale liedului.

Urmează o punte bazată pe elemente din ambele teme, după care liedul se repetă încă o dată. În repetare tema a II-a *(b)* vine la violinele prime, nu la violoncel ca în prima parte, dominaţia ei apărînd acum mai pregnantă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

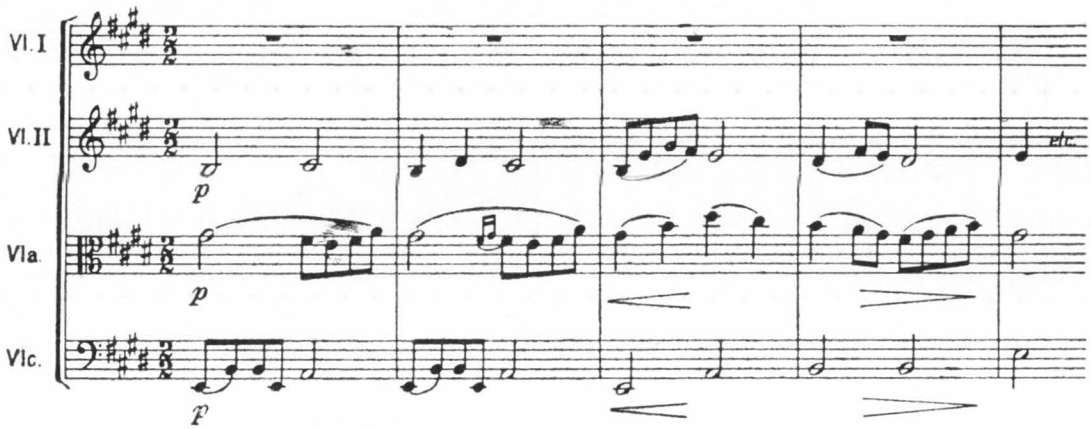
Puntea are aci o scurtă codă în care se utilizează tremolo-ul la violă şi violina a II-a, după care se aude capul temei I (*a*) din acest lied (la violina I), care duce şi către acordurile finale ale părţii a treia a cvartetului.

Partea patra a cvartetului, finale-allegro-vivo, este scrisă ca şi prima parte, în formă de sonată fără dezvoltare, un lied-sonată în care dezvoltarea este foarte scurtă.

Expoziţia, în la major, are tema I foarte asemănătoare ca melodică şi stil cu partea I a cvartetului, temă rotundă, senină, cu aceeaşi atmosferă liniştită ca şi a primei părţi a lucrării. Păstrînd acelaşi caracter mozartian, tema apare la violina I, iar în prelucrarea ei compozitorul a utilizat procedee obişnuite în forma de rondo. La început este adusă în major, iar apoi, cînd se apropie intrarea temei a II-a, apare în minor.

Asemănarea cu rondo-ul nu vine numai din acest fapt, ci mai cu seamă prin aceea că după tema I urmează o punte, apare apoi tema a II-a după care din nou urmează o punte (puntea aceasta ţine locul dezvoltării). Mai ales această structură dă apropierea de rondo.

Puntea ce urmează după tema I este mai mişcată, utilizează formule ritmice mai dinamice ca în temă, avînd motive de studiu tehnic instrumental.

Tema a II-a a expoziţiei apare la violă, în mi major (deci la dominantă), este o melodie frumoasă, caldă, expresivă, temă largă, dublată de o temă secundară la violina a II-a. Capul acestei teme aminteşte de unele motive din celebrul *Dans ţărănesc* al compozitorului. Şi ca expresie şi ca structură tema este înrudită cu a doua temă din prima parte a cvartetului (ceea ce aminteşte din nou principiul ciclic ilustrat în această lucrare).

Ceea ce urmează după această temă ar fi de fapt dezvoltarea acestui lied-sonată, dar care are şi aci un caracter de punte. Compozitorul utilizează capul temei a II-a din expoziţie, iar abia către sfîrşit aduce fragmente din tema I, făcînd astfel o trecere către repriză. Această parte apare astfel ca o punte a temei a II-a.

În repriză totul se petrece ca şi în prima parte, doar puntea spre sfîrşitul ei este puţin schimbată pentru ca să poată aduce tema a II-a în tonalitatea principală (la major). Dezvoltarea, sau puntea temei a II-a, este şi ea cu o cvintă mai jos de data aceasta, iar drept încheiere compozitorul i-a adăugat o codă, piu vivo, de final, în acelaşi stil (unison) ca şi presto-ul final al părţii întîi a cvartetului, care de altfel era înrudit şi cu tema I a scherzo-ului (partea a II-a a cvartetului). Aceste înrudiri motivice dovedesc, o dată în plus, unitatea tematică a cvartetului, care duce şi la unitatea de fond, de conţinut.

Acest ultim cvartet al lui Constantin Dimitrescu este o mărturie a evoluţiei compozitorului. Dacă primele sale cvartete (nr. 1, 2, 3) abundau în teme sentimentale, prea puţin caracteristice, semănînd foarte bine unele cu celelalte, în acest din urmă cvartet compozitorul a folosit o tematică mai personală, mai expresivă, mai bogată. În acelaşi timp prelucrarea temelor a fost făcută cu mai multă naturaleţă şi cu acea grijă deosebită pe care a dovedit-o compo-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

zitorul pentru păstrarea unității întregii lucrări, aducînd elemente tematice similare în diferitele părți ale cvartetului.

Am arătat în decursul analizei majoritatea punctelor comune ale diferitelor părți ale cvartetului, anume accentuate de compozitor pentru scopul reliefării unității de conținut. Mai subliniem în acest sens strînsa înrudire dintre partea întîi a cvartetului, allegro-vivo și partea ultimă — finale allegro-vivo, atît din punct de vedere tematic, cît și din punct de vedere al structurii de formă.

Ca o caracteristică generală de formă a acestui cvartet, compozitorul respectă tipul de construcție bitematic (*a b*), care se poate urmări în absolut toate părțile componente ale lucrării.

O altă trăsătură esențială, legată de altfel de principiul unității urmărit de autor, este structura ciclică foarte ușor de determinat tocmai prin aceea că este foarte evidentă.

Din toate punctele de vedere, cel mai bine construit este scherzo-ul, care, după noi, rămîne și partea cea mai frumoasă a lucrării.

Din punctul de vedere al scriiturii de cvartet, trebuie subliniat faptul că acest al 7-lea cvartet al lui C. Dimitrescu se deosebește calitativ de primele sale lucrări de acest gen. Am spune că acesta este scris mai « a cvartette », mai aproape de scriitura ideală pentru acest gen de muzică, decît lucrările de început ale lui C. Dimitrescu. Din acest punct de vedere, deși păstrează încă caracteristicile unei oarecare simplități componistice, cvartetul nr. 7 ilustrează totuși evoluția stilului propriu al compozitorului. Chiar în acest ultim cvartet, compozitorul nu a avut concizia de idei necesară pentru a putea construi adevărata sonată. Am mai arătat că tocmai dezvoltările care ar fi dat un dramatism, o profunzime, au lipsit în această lucrare.

Trăsătura stilistică dominantă ce se degajă la audierea cvartetului nr. 7 este acea transparență mozartiană specifică mai ales primei și ultimei părți a lucrării. Seninătatea, optimismul, liniștea, sînt caracteristicile cele mai pregnante ale acestui ultim cvartet. Compozitorul nu atinge mari adîncimi, nici acel patetism pe care cvartetele marilor clasici ne-au învățat a-l pretinde acestui gen. Lucrarea lui C. Dimitrescu are, în genere, mai mult un caracter de divertisment.

Scris în limitele medii ale instrumentelor, scriitura este în genere violonistică și în orice caz potrivită instrumentelor de coarde utilizate, iar ca posibilități de execuție, în general ușor de cîntat. De asemenea, compozitorul a arătat o permanentă preocupare pentru a antrena toate instrumentele în discursul muzical ceea ce face una din calitățile lucrării. Acest lucru mai dovedește și caracterul didactic al acestei compoziții, de altfel ceea ce se remarcă la majoritatea compozițiilor instrumentale ale lui C. Dimitrescu. Scriitura acestui cvartet arată legătura sa strînsă cu lucrările de școală ale epocii, subliniind astfel și destinația sa didactică, fapt care constituie unul din meritele autorului. De altfel, aceste merite precumpănesc în lucrările lui Constantin Dimitrescu

Deși scris în plin secol al XX-lea, după apariția cvartetului în mi bemol al lui G. Enescu, a cvartetelor lui Th. Rogalski și M. Jora, deci în perioada în care noua și viguroasa școală muzicală românească marchează o etapă superioară în dezvoltarea creației simfonice și de cameră românești, cvartetul lui C. Dimitrescu rămîne legat de ciclul anterior, de creația muzicală a secolului al XIX-lea.

Aceasta își are explicația în faptul că, supraviețuind generației sale, prin concepția sa cît și prin posibilitățile sale tehnice, compozitorul se situează alături de vechea generație de pionerat, alături de Ed. Caudella, Gh. Ștephănescu și ceilalți deschizători de drumuri din secolul trecut, a căror creație a stat la baza dezvoltării muzicii românești a secolului al XX-lea.

Cvartetul nr. 7, necunoscut nouă pînă acum, creat după cum am arătat în ultimii ani ai vieții compozitorului (cînd avea 76 de ani), rămîne unul din documentele cele mai importante pentru valorificarea trecutului nostru muzical.

Poate că în acest sens, pentru a ilustra evoluția muzicii de cameră românești, ar fi foarte meritoriu și în același timp ar avea un profund caracter educativ introducerea unor lucrări de muzică de cameră ca acest inedit cvartet al lui C. Dimitrescu și în repertoriul formațiilor noastre actuale de muzică de cameră.

FERNANDA FONI

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

DOUĂ SCRISORI INEDITE ALE LUI D.G. KIRIAC

În colecţia Gabriel Stephănescu, fiul compozitorului G. Stephănescu, se află şi cîteva scrisori adresate acestuia de către compozitorul D.G. Kiriac. Dintre acestea numai două prezintă un interes deosebit, celelalte referindu-se la amănunte lipsite de importanţă în legătură cu familia lui Stephănescu.

Prietenia dintre cei doi artişti se infiripase în vremea cînd Kiriac studia cîntul la Conservator în clasa lui Stephănescu şi se continuă şi după ce elevul părăseşte şcoala. Cîţiva ani mai tîrziu, plecat în străinătate, Kiriac îi scrie cu regularitate profesorului său, împărtăşindu-i impresiile şi preocupările sale.

Prima scrisoare, datată « München 8 iulie 1893 » numără opt pagini de dimensiunea 11 × 18 cm.

În 1893 Kiriac se stabilise la Paris cu scopul de a-şi completa studiile muzicale, după ce absolvise la Bucureşti Conservatorul şi Dreptul. În iulie al aceluiaşi an, pleacă la München, invitat fiind de un prieten al său, pictor, să petreacă acolo cîteva zile. Nu ştim cine anume era prietenul, dar presupunem că trebuie să fie vorba de vreunul din pictorii romîni ce se aflau în vremea aceea, acolo, la studii.

Aici la München are Kiriac ocazia să audă pentru prima oară *Vasul fantomă* de Richard Wagner, care îl emoţionează puternic. Comparînd opera aceasta cu *Walkiria*, pe care o auzise la Paris, Kiriac se arată mai puţin entuziasmat de cea de-a doua, care i se pare ermetică.

Nu sînt lipsite de interes aceste aprecieri de tinereţe despre Wagner, din partea aceluia care peste vreo 20 de ani va colabora într-o desăvîrşită comuniune artistică cu George Enescu la realizarea actului III din *Parsifal*, colaborare în care Kiriac aducea aportul corului Carmen, condus de el.

Dar nu numai viaţa muzicală münchenează îl interesează pe Kiriac, ci, ca orice turist care se respectă, el încearcă să vadă tot ce este mai important în oraş: Pinacoteca, castelul lui Ludovic al II-lea, regele Bavariei, şi chiar şi « panorama » Romei antice.

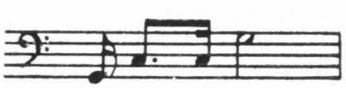
Iată textul scrisorii:

München 8 iulie 1893

D-le Stephănescu

De aproape o săptămînă mă aflu în oraşul München. M-am gîndit să petrec vreo zece zile la un prieten, unde sînt multe lucruri frumoase de văzut şi de auzit, şi nu m-am înşelat.

Aseară am fost la operă să aud *Der fliegende Holländer* de Wagner. Nu cred să fi mai ieşit vreodată aşa de puternic impresionat ca în seara asta. Deşi nu ştiu nici o vorbă nemţească, o mulţime de lucruri însă m-au făcut să înţeleg perfect şi să gust totul. O orchestră — doamne! cum nu mi-am putut închipui. Ce Colonne, ce Lamoureux, ce orchestra de la opera din Paris, nimic pe lîngă cea de-aseară. Din timp în timp îmi aruncam ochii cînd la şef cînd la muzicanţi să văd dacă e numai unul sau sînt mai mulţi care cîntă, să mă încredinţez dacă şi aceştia sînt oameni ca şi ceilalţi muzicanţi pe care îi auzisem pînă acum, să văd dacă nu cumva au vreun alt soi de instrumente, mai perfecte. Întreruperile, întîrzierile, nuanţarea, în sfîrşit expresiunea, venea pe nesimţite, nu te aşteptai la nimic, întotdeauna erai surprins.

Libret frumos, deşi subiectele romantice astăzi nu mai sînt gustate, ceea ce te pune în mirare e concepţia mare a compozitorului, cum în capul lui a încăput întreaga operă; îl asemeni ca pe un om care ar putea privi din acelaşi loc cele două ţărmuri opuse ale unei mări imense. Nu simţi cum se leagă bucată de bucată, trecerea de la o parte la alta pare foarte firească. Mici detalii în orchestră, cunoaşterea perfectă a efectelor de scenă, toate astea fac mult. Ce frumos te surprinde leit-motivul

şi-acum îmi umblă prin cap şi parcă văd pe nefericitul holandez rătăcind viaţa întreagă pe mări necunoscute.

Ce-ţi mai trebuie explicaţii, la ce mai ai nevoie de text, cînd maestrul a conceput o aşa operă frumoasă, cînd executanţii l-au înţeles aşa de bine!

Trebuie ştiut însă că *Vasul fantomă* e una din vechile opere ale lui Wagner în care el a păstrat forma de mai nainte a operei cu bucăţi care se pot detaşa: romanţe, duete, barcarole, rouet, etc., ba prin unele locuri auzi fraze şi accente dramatice curat italieneşti. Aci nu e acel Wagner

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

extravagant din operele lui cele mari şi de aceea l-am înţeles aşa uşor. Cu totul altfel s-a întîmplat cînd am auzit Walkyria la opera din Paris. Am eşit de acolo cu capul mare şi greu, deşi îmi dădusem toate sforţările pentru a gusta şi a înţelege.

Aci în München cîntăreţii nu sînt celebrităţi dar îţi plac să-i asculţi. Cum francesului nu-i şade bine pînă n-o cînta pe nas, tot aşa şi neamţului trebuie să-i ierţi cînd notele de sus le zbiară. Ca bună cîntăreaţă am remarcat pe « Fräulein Katharina Betraque, vom Hamburger Stadttheater, als Gast », aşa sta scris pe afiş. Am mai văzut eu şi alte lucruri frumoase aci.

În München, la Pinacotecă, copiii lui Murillo m-au impresionat mult. Cred că în nici un oraş altul din lume nu se găsesc atîtea tablouri originale de ale pictorilor celebri. În toate părţile pictură, eu chiar stau la un pictor.

Am văzut şi Roma veche, cu lumea, sărbătorile şi obiceiurile de pe atunci. Curios lucru! Dai 50 pfenigi pentru a intra într-o panoramă şi odată te vezi în plină Romă. Nici acum nu-mi pot da bine seama de cum e făcut acel tablou colosal de la panoramă. Ai impresia unei scene reale. Mi s-a părut că stau într-un turn înalt, şi de acolo privesc împrejur oraşul.

Acum plin de impresii frumoase mă'ntorc la Paris « 28 bis rue du Cardinal Lemoine » să-mi văd de lucru.

De D-ta, de ce mai e prin Bucureşti nu mai ştiu nimic, şi aş vrea şi am dorinţa să aflu cîte ceva, cît de puţin. Dacă în momentele libere îmi poţi trimite cîteva cuvinte mi-ar face mult bine.

Copiii cred că sînt bine. Doamna Stephănescu de asemenea. Salutările mele dumitale, sărutări de mîini D-nei Stephănescu şi sănătate copiilor.

Al d-tale D. G. Kiriac

Cea de a doua scrisoare este datată Paris 9/21 februarie 1898. Kiriac dornic să se întoarcă în ţară îl roagă pe Stephănescu să intervină pe lîngă ministru, nu pentru vreo favoare, ci pentru ca să se pună la concurs o catedră de muzică, şi astfel să poată şi el concura.

Într-o vreme în care numărul muzicienilor cu o pregătire serioasă era foarte scăzut şi mulţi dintre cei ce se bucurau de o situaţie în viaţa muzicală romînească aveau cunoştinţe foarte aproximative în meseria lor, Kiriac se declara cu modestie mulţumit cu « locul cel mai mic » ce i s-ar oferi. Talentul şi pregătirea sa (la Paris studiase ce cei mai cunoscuţi profesori ai timpului: armonia cu Paul Vidal şi Émil Pessard, contrapunctul şi fuga cu Charles Marie Widor, iar compoziţia vocală şi instrumentală cu celebrul compozitor Vincent d'Indy la nu mai puţin celebra Schola Cantorum) îl îndreptăţeau să ceară un loc de frunte în cele mai de seamă instituţii artistice din ţară. Kiriac nu ridică nici o pretenţie de felul acesta şi scrisoarea sa impresionează prin modestie şi sobrietate.

Dăm mai jos fragmentul respectiv:

« Acum să spun şi cîteva cuvinte de păsurile mele. Mai întîi te rog să ceri d-lui ministru să pună la concurs catedra de muzică de la Seminar rămasă vacantă prin moartea d-lui Cairetti dacă n-o fi dată deja altuia. Ştiu că d-ta te întîlneşti des cu d-l ministru. Mi-ai putea face foarte lesne acest mic serviciu.

Nu am absolut nici o pretenţie asupra vreunui loc cum gîndeşti dumneata. Nici nu m-am gîndit vreodată de a lua un loc la teatru. De-a rîvni la un asemenea loc înseamnă a-mi crea inimici cît mai mulţi. Voi veni în ţară şi voi primi locul cel mai mic ce mi se va oferi, iar cînd vreodată se va ivi vreo vacanţă la Conservator, de exemplu catedra de principii, nu mă voiu da într-o parte.

La Iaşi de va fi vacanţa, chiar la Iaşi mă duc. Mi-ar fi părut foarte bine să mi se dea locul de dirijor de la Creţulescu. Aş fi muncit cu drag. Dar văd că acest loc s-a dat unui om care nu ştie muzică. Nu cred că D-l Wachmann s-ar opune la vreo cerere a mea, dreaptă şi modestă. Cînd dînsul a fost la Paris s-a purtat cît se poate de amabil cu mine.

Îmi vorbeşti de reclama unui oarecare Spirescu [1]. N-a fost elev în nici o clasă de compoziţie la Conservatorul de aici; a fost însă într-o clasă de pian.

Pe aici tînărul Ienescu s-a produs la Colonne. E un băiat foarte talentat... ».

Kiriac se referă aci la debutul lui Enescu în calitate de compozitor, deoarece cu cîteva zile înainte, la 6 februarie, orchestra concertelor Colonne, dirijată de Eduard Colonne, cîntase în primă audiţie *Poema romînă*.

[1] Oscar Spirescu, compozitor şi dirijor romîn. În primele decenii ale secolului dirija în America.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În încheiere Kiriac îi cere lui Stephănescu să-i trimită horele sale (e vorba de ciclul de şase hore pentru orchestră: *În munţi*, *Între flori*, *Lacrimile*, *Visul*, *În crîng*, *În alte timpuri* — mici poeme programatice), pe care, spune el, « le-aş fi putut introduce, mi-aş fi dat osteneala ca să fac să se execute. Sper că le vei trimite ».

În ceea ce priveşte rugămintea adresată lui Stephănescu, ea nu a avut o urmare imediată, deoarece peste un an Kiriac se mai găsea încă la Paris. Întors în ţară în 1900 i se oferă catedra de « cînt coral şi muzică orientală romînească » de la Conservatorul din Bucureşti, în calitate de profesor suplinitor. În 1903 este numit profesor cu titlu provizoriu la clasa de teorie, solfegii şi cor, în urma aprecierii meritelor sale de către o comisie special constituită de minister. Pe avizul favorabil al Comisiei, şi-a pus semnătura şi G. Stephănescu.

ELENA ZOTTOVICEANU

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

RECENZII

Советское искусство, 1917—1957, Живопись, скульптура, графика, Moscova, 1957

Istoria Artei sovietice, întocmită de un colectiv al Academiei de arte din U.R.S.S. sub îngrijirea lui N. N. Sokolova, şi avînd ca redactori ai capitolelor pe O. I. Sopotinski, V. P. Tolstoi, I. D. Kolpinski şi A. D. Cegodaev, este o lucrare scrisă în cinstea celei de-a 40-a aniversări a Marii Revoluţii Socialiste din Octombrie. Această sărbătorire este un prilej în plus pentru autorii cărţii de a lega fenomenele artistice pe care le analizează de întreaga dezvoltare a societăţii sovietice; de a sublinia încă o dată rolul pe care-l joacă mesajul artistului în construirea unei culturi comuniste şi, implicit, în educarea omului nou, în asimilarea unei noi concepţii despre viaţă şi a unui nou mod de a resimţi experienţa vieţii.

Introducerea generală a lucrării scoate în evidenţă tocmai intenţia autorilor de a urmări de-a lungul prezentărilor de opere şi de curente, contribuţia creaţiilor de artă la formarea trăsăturilor caracteristice conştiinţei omului sovietic, şi, în acelaşi timp, fidelitatea cu care ele au întovărăşit şi reflectat principalele şi cele mai semnificative etape ale istoriei statului sovietic. Autorii volumului pun un accent deosebit pe adevărul că arta realismului socialist are rădăcini profunde în tradiţiile realiste ale artei ruse de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, după cum se sprijină şi pe tradiţiile realiste ale artei universale. Felul în care Revoluţia Socialistă victorioasă i-a ajutat pe cei mai buni dintre artiştii generaţiilor mai vechi să-şi găsească drumul spre o artă majoră, o artă îmbibată de patosul revoluţionar, este o dovadă tocmai a acestei continuităţi dintre arta realistă rusă dinaintea Revoluţiei şi creaţia artistică sovietică.

Expunînd în mod succint, în introducere, trăsăturile fundamentale ale artei realismului socialist, aşa cum o experienţă artistică multilaterală şi veche de 40 de ani le-a conturat, dîndu-le fermitatea şi claritatea pe care o au astăzi, autorii studiului, în capitolele consacrate picturii, sculpturii şi graficii sovietice, studiază dezvoltarea acestor trăsături, în drumul spre conturarea unui stil artistic contemporan.

Cele trei capitole mari ale volumului nu sînt structurate identic. Fiecare dintre ele ţine seama de specificul genului de artă respectiv şi de modul în care el s-a dezvoltat, în raport cu necesităţile societăţii sovietice. În linii mari totuşi, capitolele au o linie comună firească: aceea a periodizării, care este făcută, în general, pe decenii. Această împărţire nu are în ea nimic arbitrar; de fapt, în istoria statului sovietic, începutul fiecărui deceniu de la Revoluţie încoace a coincis cu unul din momentele importante ale construirii socialismului.

Capitolul despre pictură începe prin a analiza condiţiile generale de ordin politic şi cultural în care au apărut primele lucrări ale pictorilor sovietici şi trăsăturile comune ale picturii deceniului al treilea. Caracterul pronunţat romantic al operelor din această perioadă se manifestă în mai toate genurile picturii, şi autorii îşi concretizează afirmaţia prin exemple luate din creaţiile celor mai buni artişti care au debutat sau şi-au continuat activitatea în epoca respectivă.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

În acest fel, creația fiecărui artist este împărțită pe perioade de activitate, legate de semnificația politică și culturală a momentului în care opera a fost creată, subliniindu-se cu o deosebită pregnanță raporturile reciproce dintre operă și epocă, și scoțîndu-se în evidență caracterul contemporan al creației artistice sovietice. Trebuie subliniată valoarea științifică a acestui sistem de cercetare, care, folosind un complex de criterii, integrează contribuția artistului ansamblului de eforturi constructive pe care l-a reprezentat fiecare etapă a dezvoltării societății sovietice.

Operele cercetate merg pînă în primii ani ai deceniului al șaselea și, după cum este și firesc, cele create în ultima vreme sînt supuse mai ales unui examen general legat de curentele și tendințele principale care se conturează în cadrul artei realismului socialist. Ceea ce reprezintă însă contribuția esențială a acestui capitol despre pictură este tocmai interesanta evidențiere a modului în care s-au format și s-au dezvoltat de-a lungul celor patru decenii de pictură sovietică diversele curente și tendințe, precum și stabilirea precisă și justă, în toată complexitatea ei, a legăturii dintre societate și creație. În același timp, caracterizările stilistice și analizele plastice ale operelor, concise, dar clare și «la obiect», îmbină într-un dozaj foarte bine echilibrat preocuparea de a explica cititorului valoarea artistică a operei, sensul ei estetic, cu preocuparea de a evidenția mesajul ei uman.

Capitolul despre sculptură, redactat de I. Kolpinski, deși respectînd tot o periodizare împărțită pe decenii, își concentrează în mod mai sistematizat materialul în jurul personalității creatorului. Fără a rupe principalele probleme ale dezvoltării sculpturii sovietice de momentele istorice importante de care au fost legate — și, în ceea ce privește sculptura, realitatea aceasta este încă și mai vizibilă decît în cazul picturii, — Kolpinski, fie că analizează un anumit moment de o semnificație artistică deosebită, fie că vorbește despre simptomele unei tendințe, sau de dezvoltarea unui anumit gen de sculptură, pune accentul final, definitiv, pe caracterizarea specificului stilistic al artistului creator. În același timp, autorul urmărește, pe lîngă caracterizarea monografică, predominanța unei teme sau alteia în epoca studiată. Astfel, în sculptura primului deceniu, după Revoluție, a predominat tema luptătorului pentru libertate, temă în care sculptura sovietică, prin creația lui Andreev, Șadr, Muhina, Lebedev, și alții, a obținut remarcabile succese, atît în portretistică, cît și în compoziție.

În deceniul următor capătă un avînt puternic sculptura cu caracter monumental-decorativ, legată de dezvoltarea urbanistică, de înflorirea artei din republicile unionale. Și aici Kolpinski urmărește felul în care diferiți artiști și-au exprimat concepția despre o imagine monumentală: unii preocupați mai mult de caracterul narativ al compoziției, alții, de caracterul ei decorativ. Un paragraf plin de observații judicioase este cel consacrat sculpturii de după Războiul pentru Apărarea Patriei; menționîndu-se faptul că în acești ani au luat forme din ce în ce mai variate și mai interesante toate genurile de sculptură, se insistă asupra portretisticii și mai cu deosebire asupra statuii portretistice, în care se manifestă tot mai mult tendința către portretul tipizat, încarnare a omului sovietic contemporan. Cele mai semnificative și reușite opere de acest fel nu sînt însă concepute ca expresie a unor noțiuni abstracte, subliniază Kolpinski. Ele încarnează «tipul», prin imagini pline de «substanță» concretă. Prin această concepție, statuile portretistice sovietice mai noi se deosebesc de lucrările de același gen create între 1920 și 1930, «personificări» dominate de un patos eroic, romantic.

Ca și capitolul despre pictură, cel despre sculptură acordă un spațiu important artei din republicile unionale. În unele din aceste republici, arta nouă se sprijină pe tradiții culturale vechi și bogate; în altele însă, înflorirea actuală este un rezultat datorat, în cea mai mare parte, ajutorului dat de puterea sovietică creării unei culturi naționale.

Grafica a jucat și continuă să joace un rol deosebit de important în arta sovietică. În grafică și-au găsit expresie marile idei ale Revoluției Socialiste și sentimentele puternice care au înflăcărat pe luptătorii pentru cauza socialismului. Grafica sovietică reprezintă unul din momentele cele mai semnificative și mai bogate ale graficii universale, și a avut un puternic răsunet în arta tuturor țărilor Europei, în grafica militantă de presă, mai ales, dar nu mai puțin în domeniul ilustrației de carte. Dubla sarcină specifică graficii și în primul rînd genurilor de grafică publicitară, sau cu mare răspîndire în mase — afișul, ilustrația, gravura de tot felul —, de a populariza arta plastică și de a reflecta, cu cea mai mare promptitudine, prefacerile tumultuoase intervenite în viața Statului Sovietic, a fost cu cinste și pasiune îndepli-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

nită de graficienii sovietici. Autorii capitolului relevă nobila menire a graficii, care nu împodobeşte numai sălile muzeelor şi ale expoziţiilor, ci intervine, vie, în viaţa zilnică a poporului, participînd la educarea lui, la formarea unei concepţii înaintate despre viaţă, la dezvoltarea gustului artistic al oamenilor de toate vîrstele, începînd cu copiii, cititori ai volumelor de basme ilustrate.

Din pricina varietăţii de genuri şi tehnici ce caracterizează grafica, autorul capitolului, A. D. Cegodaev, îşi împarte materialul cercetat pe genuri: afişul, gen în care s-au manifestat cel dintîi trăsăturile unui limbaj artistic nou; caricatura, grafica de şevalet, şi în sfîrşit, ilustraţia de carte, considerată de Cegodaev a fi cel mai interesant şi original sector al graficii sovietice. În cadrul fiecărui gen, şi tot pe baza aceleiaşi periodizări pe decenii, lucrările sînt grupate pe tehnici — desen, gravură, acuarelă. În mod firesc, această metodă atrage după sine un mai pronunţat accent pus pe analiza limbajului plastic.

Excesiva bogăţie a materialului care stă la dispoziţia istoricului de artă în domeniul graficii sovietice îngreunează problema sistematizării lui; dublul criteriu al selectării pe genuri şi pe tehnici se dovedeşte a fi fost aici un instrument de lucru util, clarificator, în stabilirea trăsăturilor diferenţiale ale graficii sovietice în diversele momente ale istoriei ei. Urmărind consecvenţa caracterului realist al graficii sovietice, autorul arată că realizările în acest domeniu sînt, poate mai mult decît în oricare altul, rezultatul depăşirii şi înfrîngerii victorioase a destule greşeli, manifestate în perioada căutărilor, dintre anii 1920—1930: tendinţe formaliste, atitudini individualiste, subiectiviste, false concepţii despre libertate în creaţie — aceasta mai ales în domeniul ilustraţiei de carte — eclectism şi schematism. În îndreptarea tuturor acestor greşeli, a avut o influenţă binefăcătoare şi hotărîtoare cuvîntul Partidului şi, în ceea ce priveşte ilustraţia de carte, opera literară a lui Gorki. Experienţa contactului cu creaţia acestui mare scriitor i-a ajutat pe mulţi graficieni să-şi limpezească principiile fundamentale în privinţa raporturilor dintre ilustrator şi scriitor. Ţelul ilustraţiei de carte fiind acela de a dezvălui conţinutul de idei şi tonul afectiv al textului literar, este uşor de înţeles că, pe măsură ce un ilustrator este mai fidel textului literar, şi cu cît se supune mai bine specificului acestui text, cu atît găseşte mai lesne drumul către originalitate.

În concluzia lucrării, autorii subliniază încă o dată adevărul pe care l-au demonstrat în tot cursul lucrării, prin însăşi expunerea şi analiza operelor artei sovietice, că « niciodată în istorie arta plastică nu a jucat un rol educativ de asemenea proporţii, ca cel pe care l-a jucat în Uniunea Sovietică ». Luate în ansamblu, marile expoziţii unionale şi, mai ales, Expoziţia jubiliară în cinstea aniversării a 40 de ani de la Revoluţie, au dovedit caracterul inovator al artei sovietice, umanismul idealurilor sale estetice, fermitatea principiilor realismului socialist: caracterul popular, partinitatea, bogăţia conţinutului de idei.

Textul volumului este însoţit de 567 reproduceri, în alb-negru şi în culori, după cele mai reprezentative opere ale artei sovietice. Ordinea ilustraţiilor este cronologică, fără să ţină seamă de genuri. Acest sistem de prezentare, care contravine metodei folosite de text, grupat pe genuri, este de fapt o completare a lui, şi contrabalansează arbitrariul care derivă întotdeauna în chip necesar dintr-o împărţire pe genuri. Parcurgînd materialul ilustrativ al *Artei sovietice*, cititorul îşi formează uşor o idee despre stilul general al artei sovietice într-o perioadă dată, ca şi despre evoluţia ei tematică şi stilistică.

Instructivă prin bogăţia informaţiilor ferm închegate într-un ansamblu de judecăţi de valoare, *Istoria artei sovietice*, editată de Institutul de istoria artei al Academiei de Arte, permite o orientare rapidă în terenul vast al creaţiei artistice sovietice. Totodată ea reprezintă, prin poziţiile ei teoretice, o importantă contribuţie ideologică la munca în care sînt antrenaţi istoricii şi criticii de artă sovietici, aceea de a elabora teoretic bazele artei realismului socialist şi de a defini structura stilului artistic contemporan.

AMELIA PAVEL

VICTOR BUMBEŞTI,
Aristide Demetriade,
E.S.P.L.A., 1957, 244 p.

Apariţia monografiei Aristide Demetriade continuă seria iniţiativelor luate de E.S.P.L.A., de a edita monografiile marilor actori înaintaşi, care au luptat pentru făurirea şi îmbogăţirea unei culturi teatrale naţionale.

Spiritul în care este alcătuită monografia de faţă este cu totul altul decît cel care

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

prezida la alcătuirea unor asemenea scrieri altă dată. Este înlăturat amănuntul neimportant, ieftin şi uneori neadevărat, care departe de orice scop educativ, căuta să întreţină şi chiar să provoace în public acea dorinţă de senzaţional de proastă calitate. Seriozitatea, probitatea cu care materialul documentar este adunat şi interpretat, conferă acestei lucrări un caracter demn de ilustrarea unei figuri însemnate din galeria teatrului nostru. Forma plăcută în care e prezentată, cu fraze îmbietoare prin claritate şi suplete, solicită şi reţine atenţia cititorului, de la primele pagini. Autorul — regizorul Victor Bumbeşti — ne poartă pe drumul vieţii de muncă şi creaţie al actorului şi omului în care « eticul şi esteticul s-au contopit » în mod fericit.

Prezentînd epoca în care a activat Ar. Demetriade, perioada dezvoltării şcolii realiste a teatrului romînesc, autorul reface toată traectoria acestui drum, de la an la an, de la rol la rol, în ordine strict cronologică. De la debutul într-o piesă « de mult înmormîntată a unui autor de mult uitat » (*Hanul Konaki* de Panait Macri), întîmplat la 26 octombrie 1893, timp de « ... treizeci şi şapte de ani a rămas credincios Teatrului naţional... pe care nu l-a părăsit nici o clipă... căruia i-a închinat toate puterile sale », pînă la acea ultimă şi sfîşietor de tristă reprezentaţie, din seara zilei de 21 februarie 1930 cînd după ce Zefir îi aduce domniţei un trandafir, înroşit în sîngele lui, « cortina se lasă tristă ca o năframă de doliu ». Este urmărită evoluţia actorului, iar analiza celor cîteva creaţii de seamă din marele repertoriu este făcută cu competenţă, la care se adaugă fiorul emoţional al amintirii, care e transmis şi cititorului. În Vlaicu, Aristide Demetriade realizează un personaj complex, cu treceri de la şovăială şi timiditate la atitudine energică şi autoritară şi mai apoi la durere copleşitoare; un Vlaicu « plin de adevăr şi umanitate » aşa cum l-a zămislit Davila. Monograful socoate, pe bună dreptate, că rolul interpretat în 1907 înseamnă în cariera lui Aristide Demetriade « consacrarea lui ca actor fruntaş al primei noastre scene ». Urmează: Răzvan, fremătător de viaţă, un « Răzvan erou şi om »; apoi aventurierul Despot, apoi luminoasa figură de luptător pentru libertate a marchizului de Posa, apoi poeticul Zefir, Ovidiu şi, în sfîrşit, culme a dramaturgiei universale ca şi a propriei sale cariere artistice, Hamlet. Monograful se opreşte îndelung asupra acestei creaţii. Relevă interpretarea celor trei predecesori: Grigore Manolescu, C. Nottara şi Tony Bulandra şi constată, o dată cu critica vremii, că interpretarea lui Aristide Demetriade este « una din cele mai desăvîrşite pe care ni le prezintă arta dramatică contemporană ».

Sînt întrebuinţate judecăţile critice cele mai avizate ale timpului, ca şi o bogată analiză a monografului pentru o evocare a jocului celui care a fost socotit drept cel mai complet şi valoros Hamlet realizat pe scena noastră. Sînt înviate cu emoţie, pentru o clipă, glasul, atitudinile ca şi întreaga concepţie a actorului în realizarea lui Hamlet din care a făcut « un om, un frate de umanitate cu noi, nu o fantezie retorică ». Pentru a arăta valoarea interpretării lui Hamlet pe planul unei creaţii internaţionale, este citată cronica competentă şi expresivă a criticului dramatic german F. Matias, care pune realizarea Hamletului romînesc şi aportul ei specific alături de cele ai marilor interpreţi ai scenei germane: Kainz, Bassermann, Moissi.

Un capitol special — *Meşterul rostirii versului* — relevă marea artă de a rosti versurile, a lui Aristide Demetriade care « avea acel simţ înnăscut al cuvîntului, ce dădea glasului său expresie şi intonaţiei nuanţele cele mai delicate ». Rolurile de seamă în care sînt puse în valoare darul şi măiestria desăvîrşită a rostirii versului, muzicalitatea glasului ca şi finetea subtilă a nuanţelor, ne fac să regretăm că pînă la noi nu mai răzbate nici cel mai slab ecou, că nu există nici un disc care să păstreze măcar o frîntură din această incomparabilă artă.

Propria concepţie a actorului despre interpretare, atitudinea lui faţă de însuşirea rolului, metoda de lucru, sînt probleme pe care monograful reuşeşte să le reconstituie din urmărirea jocului actorului, ca şi din cele cîteva, foarte puţine însemnări, găsite între hîrtiile lui Demetriade. Spun aceste mărturisiri: « Simt emoţia personajului pe care îl reprezint cu deosebire atunci cînd se apropie mai mult de temperamentul meu... ». « Emoţia întradevăr e mare, nu pînă a mă face să-mi pierd cunoştinţa despre mine însumi ». « ... continui a însemna chiar şi în ultimele repetiţii ceea ce aş găsi nou ». « ... caut a-mi apropia starea sufletească (pe cît e cu putinţă) de aceea a persoanei pe care o reprezint » etc. Iar monograful cuprinde în cîteva fraze arta actorului: « Aristide Demetriade cugeta şi simţea cuvîntul pe care-l rostea, de aceea jocul lui era adevărat şi convingător. Gesturile, atitudinea, expresia feţei şi întregul său fel de a exprima sentimentele personajului nu erau decît răsfrîn-

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

gerea firească a unei interiorizări conştiente şi minuţioase ». « El avea un simţ înnăscut al expresiei juste, care dădea fiecărei intonaţii un înţeles adînc şi nuanţele cele mai delicate. Urmînd legea echilibrului organic dintre formă şi fond, făcea din realizările sale dramatice creaţii de artă de o virtuozitate desăvîrşită ».

Sînt consemnate turneele pe care Aristide Demetriade le-a întreprins, urmărind cu convingerea unui credincios al scenei răspîndirea binefacerilor ei culturale în toată ţara, ca şi cele două mari călătorii în Egipt şi Norvegia. Ne sînt transmise din aceste călătorii cîteva păreri şi impresii extrase din corespondenţa actorului.

Momentul istoric în care se încadrează viaţa şi activitatea artistică a lui Aristide Demetriade este redat cu toate implicaţiile lui. Evenimentele care au zguduit lumea capitalistă, cu rezonanţele lor în lumea teatrului şi în viaţa actorului, sînt urmărite cu dorinţa celui care vrea să înfăţişeze totul în lumina adevărului.

Ultimul capitol cuprinde o imagine completă a omului Aristide Demetriade. Sînt evocate cu dragoste într-un portret fizic: silueta înaltă şi subţire, mersul ca şi atitudinea plină de demnitate. Iar portretul moral al actorului relevă calităţile care sînt cele ale unei înalte conştiinţe umane. Aceste calităţi morale, aşa cum demonstrează monograful de-a lungul cărţii, sînt prezente în toată activitatea lui Aristide Demetriade şi pun o pecete personală pe creaţia sa artistică.

Monograful şi-a urmărit cu mare atenţie subiectul, şi conştiincios a înregistrat mişcările ca şi aspectele oferite de evoluţia unei personalităţi artistice în mersul ei. Dar această optică a folosirii permanente a primului plan l-a izolat oarecum pe actor de ambianţa din jurul lui; l-a desprins din peisajul uman al teatrului, creînd în jurul lui un gol. Aşa după cum creaţia lui Hamlet se reliefează şi se conturează mai precis, aportul unui stil caracteristic personal reieşind mai pregnant din confruntările cu creaţiile celorlalţi interpreţi, tot astfel în raport cu jocul colegilor lui de breaslă din acea vreme, specificul jocului lui Aristide Demetriade, stilul personal, acel inimitabil şi unic care îi dă loc special în galeria actorilor noştri, s-ar fi desemnat cu mai multă precizie.

Ne-ar fi interesat o evocare a unui spectacol care să îmbrăţişeze într-o viziune cuprinzătoare diversele sale aspecte: jocul unui ansamblu, spiritul în care a fost interpretat şi regizat, ceva despre scenografie. Şi cu acest prilej s-ar fi spus poate ceva mai mult despre regizorii timpului. Pe această ţesătură, s-ar fi conturat în mod natural, firesc, şi în acelaşi timp ar fi fost înviată o întreagă ambianţă actoricească şi o mentalitate artistică teatrală a vremii. Regizorului Victor Bumbeşti, un familiar al scenei Teatrului Naţional, martor al spectacolelor din vremea aceea, nu i-ar fi fost greu s-o facă.

Cartea se încheie cu o listă exhaustivă, în ordine cronologică, a repertoriului lui Aristide Demetriade.

LILA NĂDEJDE

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

CĂRŢI RECENT INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

ANTONINA VALLENTIN, *Léonard de Vinci*, Paris, 1950, 509 p.

JEAN ALAZARD, *Ingres et l'ingrisme*, Paris, (1950), 297 p., CXII pl. + 2 tabl. de ilustr.

PIERRE FRANCASTEL, *Peinture et société*, Lyon, 1951, 298 p. + 24 f. pl.

CHARLES DE TOLNAY, *Michel-Ange*, Paris, Tisné, (1951), 299 p. + 402 ilustr.

MIKEL DUFRENNE, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, 2 vol., Paris P.U.F., 1953, 1—413 (I), 414—692 p. (II).

LEON VAN PUYVELDE, *La peinture flamande au siècle des Van Eyck*, Paris, 1953, 355 p. + 5 f. pl., il.

ESTIENNE CHARLES, C. H. SILBERT, *Van Gogh*, Genève, Skira, 1953, 127 p., pl.

MAREO VALSECCHI, *La peinture vénitienne*, Paris, (1954), 276 p., il.

ANTONINA VALLENTIN, *El Greco*, Paris, (1954) 379 + XLVIII pl.

MAURICE RAYNAL, *Cézanne*, Genève, 1954, 139 p., pl.

FRED STEPHEN LICHT, *Die Entwicklung der Landschaft in den Werken von Nicolas Poussin*, Basel-Stuttgart, 1954, 207 p. + 6 f. pl.

PIERRE DESCARGNES, *Bourdelle*, Paris, 1954, 88 p., il.

CHARLES ROECHLIN, *Debussy*, Paris, 1956, 128 p., il.

INGVAR BERGSTRÖM, *Dutsch Still Life Painting*, Londra, 1956, 330 p. + 8 f. pl.

LOUIS RÉAU, *Fragonard*, Bruxelles, (1956), 280 p., pl.

Le décor de théâtre dans le monde depuis ***1935***. Textes et illustrations... choisis et présentés par René Hainaux avec les conseils techniques d'Yves Bounat. Dessins — Préface de Jean Cocteau. Avant-propos par Kenneth Rac. Elsevier (1956).

BERNARD BERENSON, *Vedere e sapere*, Milano-Firenze, f.a., 54 p. + 88 f. pl., (4) p.

N. PETROV, *Встречи с драматургами*, Moscova, 1957, 139 p. + 12 f. pl.

Wroclavskie towarzystwo naukwe, Ksiega Kuczci. Wladyslawa Podlachy, Wroclaw, 1957, 270 p. il. + 1 f. pl. (Rzprawy Komiszi Historii Sztuki, Tom. I).

IRENA CIARNETKAIA, *Polskve narodnoe iskusstvo*, Warszava, « Polonija », 1957, 235 p. + 30 f. pl., il.

JACQUES CHARPIER, PIERRE SEGHERS, *L'art de la peinture* (Paris), (1957), 725 p. + 24 f. pl.

ANTONINA VALLENTIN, *Pablo Picasso*, Paris (1957), (40) p. + 451 p. + 16 f. pl. + 45 p.

INGEBORG WEBER-KELLERMANN, *Ludolf Parisius und seine altmärkischen Volkslieder*, Berlin, 1957, 793 p. + 2 f. pl.

HANS F. SECKER, *Diego Rivera*, Dresda, 1957, 316 p., il.

Древнерусская живопись в собрании Государственной Третьяковской галлереи (Introducere de A. Svirin), Moscova, 1958, 14 p. + 38 f. pl. + (10) p.

Государственный Эрмитаж, Отдел западно-европейского искусства. Каталог живописи, I—II, Leningrad—Moscova, 1958, 479 p. (I), 510 p. (II), il.

Государственный русский музей. Скульптура XVIII—XX веков, Moscova, 1958, 60 p., il.

Государственный русский музей. Графика XVIII—XX веков, Moscova, 1958, 108 p. + 9 pl. il.

Выставка произведений изобразительного искусства социалистических стран. Каталог, Moscova, 1958—1959, 327 p. + 24 f. pl.

I. LEVINA, *Гоя*, Leningrad—Moscova, 1958, 348—350 p. + 7 f. pl., il.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

V. D. KUZMINA, *Русский демократический театр XVIII века*, Moscova, 1958, 207 p., il.
V. KRAKOVSKAIA, *Русский балетный театр*, Leningrad—Moscova, 1958, 301 p., il.
RENÉ CLAIR, *Размышления о киноискусстве*, Moscova, 1958, 230 p.
HOGARTH W., *Анализ красоты*, Leningrad—Moscova, 1958, 337 p., il.
JOHANNES JAHN, *Rembrandt*, Leipzig, 1958, 219 p., 54 f. pl.
Deutsche Akademie der Künste, *Max Lingner, Siebzig Jahre alt*, Berlin, 1958.
Decorative Arts of the Italian Renaissance 1400—1600 (The Detroit Institute of Arts, 1959), 179 p., il.

DIN SUMARUL REVISTELOR STRĂINE INTRATE ÎN BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI

Искусство

A. FEODOROV-DAVÎDOV, *Выставка произведений Репина*, 1958, nr. 1, p. 51—67.
O. LAVROVA, *Выставка итальянской графики XV—XVIII веков*, 1958, nr. 2, p. 57—66.
M. ALPATOV, *Великий художник Франции*, 1958, nr. 3, p. 44—47.
V. GHERȚENBERG, *Черты нового в станковой графике*, 1958, nr. 3, p. 32—43.
V. GRAȘCENCO, *475 лет со дня рождения Рафаэля*, 1958, nr. 5, p. 52—63.
M. ARTAMONOV, *Советский Эрмитаж*, 1958, nr. 6, p. 59—64.
N. DUBOVIȚKAIA, V. ȘALIMOVA, *Замечательный советский скульптор. На выставке Н. А. Андреева*, 1958, nr. 7, p. 13—19.
A. ZOTOV, *Историческая картина в творчестве Иванова и Сурикова*, 1958, nr. 7, p. 40—45.
T. ZNAMEROVSKAIA, *Андреа Мантенья*, 1958, nr. 8, p. 54—64.
VALENTIN BRODSKI, *Русская Революция 1905 года; Изобразительное искусство Западной Европы*, 1958, nr. 11, p. 23—24.
E. ROTENBERG, *Средневековое искусство Индонезии*, 1958, nr. 11, p. 59—66.

Acta Historiae Actium

G. ENTZ, *La cathédrale de Alba Iulia*, 1958, tom V, fasc. 1—2, p. 1—40.
S. MIHALIK, *Denkmäler und Schulen des ungarischen Drahtemails im Ausland*, 1958, tom V, fasc. 1—2, p. 71—106.

Biuletyn Historii Sztuki Panstwowy Instytut Sztuki

STANISLAW HERBST, *Caractère et transformations de la culture du XVII^e siècle*, 1958, nr. 1, p. 7—11.
JAN BIALOSTOCKI, *Le baroque. Style, époque, attitude*, 1958, nr. 1, p. 12—36.
WOJSLAW MOLÉ, *Deux problèmes des relations entre la France et le Sud-Est européen dans le domaine de l'art préroman*, 1958, nr. 2, p. 132—138.
WLADYSLAW TOMKIEWICZ, *Les rapports des peintres français du XVII^e siècle avec la Pologne*, 1958, nr. 2, p. 174—185.

Forschungen und Berichte, Akademie Verlag 1957

WEISSGÄTER HELGA, *Verzeichnis der Schriften von Ludwig Justi*, 1957, nr. 1, p. 11—29.
SIEGFRIED MORENZ, *Das Werden zu Osiris*, 1957, nr. 1, p. 52—70.
WERNER TIMM, *Die Einklebungen der Lutherbibel mit den Grünewaldzeichnungen*, 1957, nr. 1, p. 105—121.
GUNTER RISTOW, *Eine russische Ikone « Maria, der brennende Busch ». Eine Neuerwerbung der frühchristlichbyzantinischen Sammlung*, 1958, nr. 2, p. 90—96.

Bildende Kunst

GERHARD POMMERANZ-LIEDTKE, *Frans Masereel als Maler*, 1958, nr. 1, p. 14—19.
WOLFGANG HÜTT, *Von der Kunst als Auftrag*, 1958, nr. 2, p. 77—82.
GUNTER FEIST, *Triumph des Humanismus*, 1958, nr. 4, p. 233—237.
KARL-HEINZ KLINGENBURG, *« Ich hab's gesehn »! (Zu einigen Radierungen von Francisco Goya)*, 1958, nr. 5, p. 318—322.
ULRICH KUHIRT, *Rechenschaft und Ausblick*. Zur Berliner Bezirksausstellung des Verbandes Bildender Künstler, 1958, nr. 6, p. 369—375.
RUDOLF WOLFGANG SCHNELL, *Eroberung der Wirklichkeit (Lovis Corinth 1858—1925)*, 1958, nr. 6, p. 387—392.
GERHARD POMMERANG-LIEDTKE, *Die Grafik in der « Jahresausstellung 1958 » der deutschen Akademie der Künste*, 1958, nr. 7, p. 470—474.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

KURT LIEBMANN, *Der Expressionismus und seine Stellung zur Wirklichkeit*, 1958, nr. 8, p. 531—536.

WOLFGAND HÜTT, *Die Darstellung der Novemberrevolution in der deutschen bildenden Kunst*, 1958, nr. 11, p. 728—735.

ELISABETH ROHDE, *Der Altar von Pergamon*, 1958, nr. 12, p. 806—810.

RICHARD SÜDEN, *Liebknecht und Corinth*, 1959, nr. 1, p. 19—22.

KURT LIEBMANN, *Der Surrealismus oder die Flucht in den Widersinn*, 1959, nr. 1, p. 34—37.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

MICHEL FARÉ, *Nature et nature morte au XVII^e siècle*, 1958, aprilie, p. 255—266.

JEAN CHERPIN, *Autour de la première exposition des peintures de Daumier*, 1958, mai—iunie, p. 329—340.

J. P. SEGUIN, *L'illustration des feuilles d'actualité non périodiques, en France*, 1958, iulie—august, p. 35—50.

K. M. BIRKMEYER, *Realism and Realities in the Paintings of Velasquez*, 1958, iulie—august, p. 63—77.

BERNARD DE MONTGOLFIER, *Nouveaux documents sur les frères Le Nain*, 1958, noiembrie, p. 267—288.

ART-NEWS

ALFRED FRANKFURTER, *Cleveland: Model Museum for a Modern Cosmopolis*, 1958, martie, p. 25—38.

ESTEBAN VICENTE, *Gris: Reality cubed*, 1958, aprilie, p. 30—33.

JEAN ROUVIER, *Rococo: Reason's Double Game*, 1958, septembrie, p. 19—22.

D. TALBOT RICE, *Sailing from Byzantium* 1958, octombrie, p. 20—23.

ALFRED FRANKFURTER, *A Kinship in Nonconformity: Pisanello and Bosch*, 1958, noiembrie, p. 28—32.

L'ARTE

EMANUEL POCHE, *La scultura del barocco ceco*, 1958, ianuarie-martie, p. 35—44.

CARMELO GENOVESE, *I fenomeni psichici e le determinazioni artistiche*, 1958, aprilie—iunie, p. 215—221.

THE STUDIO

JAROSLAV MASÁK, *Post-War Painting in Czechoslovakia*, 1958, decembrie, p. 161—169.

GUSTAVE VON GROSCHWITZ, *Contemporary Colour Lithography*, 1958, iulie, p. 14—21.

J. P. HODIN, *Oskar Kokoschka, Painter and Humanist*, 1958, august, p. 33—37.

MICHAEL BRYTON, *The Act of Drawing*, 1958, iulie, p. 1—5; august, p. 33—37.

BOLETTINO D'ARTE

MARIO SALMI, *Ancora di Andrea del Castagno*, 1958, nr. II, p. 117—140.

MATTEO MARANGONI, *Una scultura di Michelangelo*, 1958, nr. II, p. 157—163.

MARIO SALMI, *Un problema storico-artistico medievale*, 1958, nr. III, p. 213—231.

MARISA VOLPI, *Corrado Giaquinto e alcuni aspetti della cultura figurativa del'700 in Italia*, 1958, nr. III, p. 263—282.

THE ART QUARTERLY

JOSEPH C. SLOANE, *Giorgio de Chirico and Italy*, 1958, 1, p. 3—22.

BURLINGTON MAGAZINE

JACQUES THUILLIER, *Le Nain Studies I: Three Rediscovered Pictures*, 1958, februarie p. 55—60.

JACQUES THUILLIER, *Le Nain Studies II: Mathieu Le Nain, « Peintre d'Histoires »*, 1958, martie, p. 91—97.

JOHN BECKWITH, *Two Exhibitions of Byzantine Art*, 1958, octombrie, p. 336—340.

STANISLAV OSIAKOVSKI, *History of Robert Macaire and Daumier's Place in it*, 1958, noiembrie, p. 388—392.

MICHAEL JAFFÉ, *Rubens in Italy: Rediscovered Works*, 1958, decembrie, p. 411—422.

MICHAEL LEVEY and FRANCIS HASKELL, *Painters and Painting at the « Age of Rococo »*, Exhibition in Munich, 1958, decembrie, p. 422—430.

ТЕАТР

I. GOLOVAȘENKO, *Проблема героической драмы*, 1958, nr. 2, p. 63—74.

LUCIA STURZA-BULANDRA, *Штрихи моей жизни в театре*, 1958, nr. 2, p. 176—182.

VL. PIMENOV, *Образ современника в новых пьесах*, 1958, nr. 3, p. 43—49.

G. ZORINA, *Горький и тенденциозность драмы*, 1958, nr. 3, p. 77—87.

M. TUROVSKAIA, *О. Л. Книппер-Чехова в пьесах Чехова и Горького*, 1958, nr. 5, p. 105—118.

N. BERKOVSKI, *Достоевский на сцене*, 1958, nr. 6, p. 69—80.

VL. PROKOFIEV, G. KRISTI, *К спорам о «системе Станиславского»*, 1958, nr. 8, p. 41—62.

A. ANASTASIEV, *Художественный театр сегодня*, 1958, nr. 10, p. 17—26.

N. A. MIHAILOV, *О состоянии и задачах советского театрального искусства на современном этапе*, 1958, nr. 12, p. 7—27.

GH. BOIADJEV, *Мольер — теоретик высокой комедии*, 1959, nr. 2, p. 13—109.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

TEATP

EUGENIUSZ ZYTOMIRSKI, *Improwizacja czy walka o humanizm?*, 1959, nr. 1, p. 15—17.

REVUE D'HISTOIRE DU THÉÂTRE

SYLVIE CHEVALLEY, *La tournée de Rachel en Russie*, 1958, IV, p. 327—355.

NIKOLAI SOLNZEV, *Rachel vue par les artistes et les écrivains russes*, 1958, IV, p. 356—363.

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

B. IARUSTOVSKI, *Опера и современность*, 1958, nr. 3, p. 3—11; 1958, nr. 4, p. 8—19.

B. ASAFIEV, *Сергей Прокофьев*, 1958, nr. 3, p. 44—51.

V. BLOK, *Несколько замечаний о политональной гармонии*, 1958, nr. 4, p. 49—52.

V. ŢUKERMAN, *О некоторых чертах стиля Римского-Корсакова*. 1958, nr. 6, p. 15—23.

G. GOLOVINSKI şi V. ZAK, *О музыке в кино*, 1958, nr. 7, p. 49—58.

Совещание по вопросам музыкальной критики, 1958, nr. 8, p. 23—30.

A. KÖNIGSBERG, *Вокальный стиль Вагнера*, 1958, nr. 10, p. 53—59.

D. KABALEVSKI, *Человек в искусстве*, 1958, nr. 11, p. 5—12.

I. KELDÎŞ, *Пути современного новотарства*, 1958, nr. 12, p. 25—39.

MUSICA

KURT HONOLKA, *Gespräch über Musik von heute*, 1958, Heft 2, p. 72—75.

CLAUS HENNING-BACHMANN, *Wagner — heute inszeniert*, 1958, Heft 2, p. 76—79.

ANDREOS LIESS, *Claude Debussy und die Moderne*, 1958, Heft 2, p. 130.

PAUL NETTL, *Opernfestspiele des Barock*, 1958, Heft 5, p. 261—267.

HEINRICH LINDLAR, *Von Purcell zu Britten*, 1958, Heft 7—8, p. 412—415.

PAUL NETTL, *Gustav Mahler als « Musikhistoriker »*, 1958, Heft 10, p. 592—595.

JOSEPH SMITS VAN WAESBERGHE, *Antike und Mittelalter in unserem Tonsystem*, 1958, Heft 11, p. 655—658.

— *Händel Heft*, 1959 — nr. 1

FRITZ SCRIVZI, *Italienische Oper zwischen einst und jetzt*, 1959, nr. 2, p. 103—106.

LA RASSEGNA MUSICALE

G. PANNAIN, *Studi monteverdiani*, 1958, nr. 1, p. 7—15; 1958, nr. 2, p. 97—108; 1958, nr. 3, p. 187—195.

D. CARPITELLA, *Etnomusicologia e cultura musicale*, 1958, nr. 3, p. 204—207.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

ERATA

Pagina	rîndul	în loc de:	se va citi:
15	2 — 3 de jos	legătură	legătura
97	9 — 10 de sus	meditaţie.	mediaţie.
	1 de jos	A. I. Leonova	A. I. Leonov
118	16 de sus	Peisajul cu figuri sau portretul de grup,	Peisaj cu figuri sau portret de grup,

Studii si cercetări de istoria artei, nr. I/1959.

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

https://biblioteca-digitala.ro / http://istoria-artei.ro

Lei 20

https://bibliotecadigitala.ro / http://fotoart.ro